

# MUSEOLOGIA E PATRIMÓNIO

volume 1

Fernando Magalhães  
Luciana Ferreira da Costa  
Francisca Hernández Hernández  
Alan Curcino

**COORDENADORES**

Fernando Magalhães  
Luciana Ferreira da Costa  
Francisca Hernández Hernández  
Alan Curcino  
(Coordenadores)

MUSEOLOGIA E  
PATRIMÓNIO  
*Volume 1*

MUSEOLOGIA E  
PATRIMÓNIO  
*Volume 1*



**IPL**

**instituto politécnico de leiria**

**Presidente**

Rui Filipe Pinto Pedrosa

**ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS SOCIAIS**

**Diretora**

Sandrina Diniz Fernandes Milhano

**EDIÇÕES**

<https://www.ipleiria.pt/esecs/investigacao/edicoes/>

**Conselho Editorial**

Alan Curcino

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

Emeide Nóbrega Duarte

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Fernando Paulo Oliveira Magalhães

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

José António Duque Vicente

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Luciana Ferreira da Costa

(Universidade Federal da Paraíba, Brasil)

Marco José Marques Gomes Alves Gomes

(Instituto Politécnico de Leiria, Portugal)

Silvana Pirillo Ramos

(Universidade Federal de Alagoas, Brasil)

## FICHA TÉCNICA

**Título:** Museologia e Património - Volume 1

**Coordenadores:** Fernando Magalhães, Luciana Ferreira da Costa,  
Francisca Hernández Hernández, Alan Curcino

**Projeto gráfico:** Alan Curcino

**Capa:** Rui Lobo

**Edição:** Instituto Politécnico de Leiria – IPL

Edifício Sede – Rua General Norton de Matos, Apartado 4133, 2411-901  
Leiria – Portugal

<https://www.ipleiria.pt/>

**ISBN** 978-989-8797-35-3

Novembro de 2019

©2019, Instituto Politécnico de Leiria

## APOIOS



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DA PARAÍBA



Rede de Pesquisa e (In)Formação em  
Museologia, Memória e Património



UNIVERSIDAD  
**COMPLUTENSE**  
MADRID

Facultad de Geografía e Historia:  
Grupo de Investigación Gestión del Patrimonio Cultural

*À contínua cooperação entre os  
amigos brasileiros, espanhóis e  
portugueses em torno da  
Museologia e do Património.*

## ÍNDICE

<b>Apresentação .....</b>	<b>7</b>
Fernando Magalhães	
Luciana Ferreira da Costa	
Francisca Hernández Hernández	
Alan Curcino	
<b>Los museos y el patrimonio en una sociedad líquida .....</b>	<b>10</b>
Francisca Hernández Hernández	
<b>No princípio era o “patrimônio”: reflexões (possíveis) acerca dos significados e apropriações de patrimônio” .....</b>	<b>57</b>
Cândida Cadavez	
<b>Num pequeno lugar, o mundo todo: o patrimônio fafense e os cruzamentos culturais Brasil-Portugal .....</b>	<b>95</b>
Fernando Magalhães	
<b>Virtuais e digitais: o patrimônio museológico em <i>bits</i> .....</b>	<b>115</b>
José Cláudio Alves de Oliveira	
<b>Museu de Serralves: visitante como patrimônio cultural .....</b>	<b>151</b>
Robson Xavier da Costa	
<b>Patrimônio e empoderamento dos atores de desenvolvimento local .....</b>	<b>179</b>
Manuelina Duarte Cândido	
<b>Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da Museologia Experimental .....</b>	<b>199</b>
Bruno César Brulon Soares	
<b>Cuiabá 300 anos: a cidade, o espaço público e o patrimônio cultural .....</b>	<b>232</b>
Giordanna Laura da Silva Santos	
Ana Vittori Frigeri	

<b>A expansão do patrimônio cultural diante das tecnologias digitais: entre o atual e o virtual .....</b>	<b>255</b>
Carmen Lucia Souza da Silva	
<b>Museu em Revista. A seção 'Relíquias Brasileiras' da Revista <i>Selecta</i> (1929-1930) .....</b>	<b>273</b>
Aline Montenegro Magalhães	

## Apresentação

Os livros **Museologia e Património – Volume 1 e Volume 2** são resultado de uma cooperação científica internacional entre o Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) – Polo Leiria e a Escola Superior de Educação e Ciências Sociais (ESECS) do Instituto Politécnico de Leiria (IPLEiria), Portugal, juntamente com a Rede de Pesquisa e (In)Formação em Museologia, Memória e Património (REDMUS) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil, e o *Grupo de Investigación Gestión del Patrimonio Cultural (GIGPC) da Facultad de Geografía e Historia (FGH) da Universidad Complutense de Madrid (UCM)*, Espanha.

O percurso desta cooperação inicia-se com a publicação de quatro Dossiês Temáticos sobre "Museu, Turismo e Sociedade", respectivamente nos anos de 2014, 2015, 2017 e 2018, na Revista Iberoamericana de Turismo (RITUR), editada em conjunto pelo Observatório Transdisciplinar em Turismo da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Brasil, e pela *Facultat de Turisme e Laboratori Multidisciplinar de Recerca en Turisme da Universitat de Girona (UdG)*, Espanha. Tais dossiês contaram com o apoio da REDMUS/UFPB para sua publicação entre 2014 e 2017, além do Instituto de História Contemporânea - Grupo de Investigação Ciência, Estudos de História, Filosofia e Cultura Científica (IHC-CEFCi) da Universidade de Évora (UÉvora), Portugal, assumindo a organização e assinatura como Editores. Já no ano de 2018, acrescentou-se ao apoio à publicação o CICS.NOVA/ESECS/IPLEiria.

Os dossiês objetivaram contribuir para as diversas áreas dedicadas a reflexões sobre os espaços museais e o conhecimento museológico, enfocando, sobretudo, uma perspectiva a partir do Turismo, lançando mão de análises sob dimensões sociais, antropológicas, históricas, políticas e econômicas, evocando, transversalmente, os conceitos de cultura, memória, património e educação na constelação das relações entre museus, turismo e sociedade apresentadas pelos autores dos artigos publicados.

Como consequência positiva do dossiê de 2018, realizou-se em novembro ainda no ano de 2018 o I Colóquio Internacional sobre

Museu, Patrimônio e Informação, organizado pela REDMUS/UFPB com o apoio do CICS.NOVA/ESECS/IPLeiria, na cidade de João Pessoa, Brasil.

A partir do êxito do colóquio, agregando cooperativamente autores dos dossiês da RITUR como convidados, além de outros especialistas reconhecidos internacionalmente, nasceu o projeto destes livros tendo, por sua vez, como autores professores e pesquisadores do Brasil, da Espanha e de Portugal, dedicados às áreas da Museologia e do Património, com o objetivo primordial de reunir um conjunto de textos científicos capazes de plasmarem a grande variedade e riqueza do que é produzido sobre estas áreas nestes três países.

Contar com a colaboração de uma série de profesoress e pesquisadores que pretendem refletir sobre as novas perspectivas da atual Museologia e do Património é uma oportunidade única de entrar nos novos espaços de exposição que todos os museus do mundo nos oferecem tão prodigamente hoje. Ao mesmo tempo, permite-nos abrir perspectivas sempre surpreendentes que nos oferecem tentativas de definições distantes de conceitos obsoletos, enquanto nos apresentam novas formas de desenvolver o Património Cultural. Isso é considerado uma realidade sustentável dentro de um sistema integral que leva em conta não apenas as políticas dos museus, mas também os fatores econômicos, sociais e ambientais que favorecem seu gozo a partir de novos conceitos como no âmbito seja, por exemplo, da Educação ou do Turismo Cultural.

Talvez este seja um dos aspectos que melhor reflete a situação atual da Museologia e sua relação com o Património. A teoria museológica é essencial para saber para onde estão indo as tendências neste campo, como também para saber o que é hoje o conceito de Património e como é possível aproximar os cidadãos que escolheram a partir dos museus e do Património Cultural experimentar as imensas possibilidades que o mundo global as coloca à sua disposição.

Os autores que participam dos dois livros oferecem uma amostra muito variada e enriquecedora de quais são os desafios da Museologia atual e de como é necessário apostar em uma Museologia sustentável que leve em consideração a promoção, valorização e conservação do Património Cultural em conexão necessária prática e político-epistemológica com diversas disciplinas, como aqui são

encontradas: História, Sociologia, Antropologia, Ciência Política, Turismo, Ciência da Informação, Artes Visuais, Tecnologias, dentre outras. Para o leitor, descortinam-se aqui pesquisas e ensaios contemporâneos sobre a Museologia e o Património inter, pluri, multi e transdisciplinares na perspectiva do que é produzido na atualidade no Brasil, na Espanha e em Portugal.

Visto tratar-se de publicação internacional, estes livros apresentam em duas línguas oficiais, português e castelhano, os seus capítulos originais. Ademais, todo conteúdo de cada capítulo, incluindo as figuras, fotografias, imagens, gráficos e quadros analíticos, bem como suas resoluções e normalização, são da responsabilidade dos seus respectivos autores.

Ao final desta apresentação, fica o desejo a todos de uma profícua leitura na perspectiva de seu uso e de sua ampla divulgação como contribuição à evolução e futuro dos campos da Museologia e do Património.

Esta edição foi sujeita a revisão científica, por pares – *Peer review*.

Fernando Magalhães  
Luciana Ferreira da Costa  
Francisca Hernández Hernández  
Alan Curcino

## LOS MUSEOS Y EL PATRIMONIO EN UNA SOCIEDAD LÍQUIDA

**Francisca Hernández Hernández**

Universidad Complutense de Madrid, España

<https://orcid.org/0000-0003-1277-5519>

### 1. El concepto de patrimonio en una sociedad globalizada

Los conceptos de Patrimonio Cultural y Museología han ido evolucionando a lo largo del tiempo y se han adaptado a las nuevas sensibilidades del mundo contemporáneo y al contexto sociocultural actual. Es evidente que, ya desde las culturas antiguas se produjeron una serie de obras artísticas que se han ido transmitiendo de generación en generación y que, con el tiempo, han configurado lo que conocemos como patrimonio cultural. Cuando nos referimos a dichas producciones artísticas como el germen de lo que hoy denominamos patrimonio cultural, no estamos afirmando que en ese tiempo se estuviera pensando en dicho concepto porque éste no existía como tal. Lo que estamos diciendo es que, tanto el coleccionismo como la conservación de los bienes culturales, obedecían a un deseo de atesorarlos y custodiarlos para que no se perdieran porque contenían un valor simbólico y testimonial muy importante. De hecho, muchas de las obras antiguas no se han conservado, hasta el punto de que llegaron a desaparecer por completo, mientras que otras nuevas se fueron creando, aportando cada época sus propias producciones. Con ello no estamos identificando la historia del coleccionismo con la historia del patrimonio, sino que el hecho de coleccionar y de musealizar obras de arte supondrá un eslabón más en la consolidación de lo que, mucho más tarde, se definirá como patrimonio cultural.

No hemos de olvidar que las culturas antiguas no poseían la idea de historia ni de memoria, por lo que no consideraban que sus obras pudieran constituir en el futuro un testimonio de su pasado y, en consecuencia, no consiguieron tener un concepto de patrimonio, tal y como hoy lo entendemos. Será con la consideración del monumento como testimonio del pasado cuando aquél adquiera su carácter

histórico (Choay, 1992, p. 22). Sin embargo, pensamos que “La Revolución francesa supone un aldabonazo en la conciencia de los ciudadanos, que experimentan una cierta ambigüedad en su actitud frente al patrimonio. De hecho, por una parte, desean acabar con el Antiguo Régimen y sus símbolos y, por otra, pretenden asumir y conservar su propio pasado. De esta toma de conciencia surge el nuevo concepto de nacionalización de los bienes culturales, que pasarán a convertirse en bienes de interés público, cuyo conocimiento y disfrute ha de estar abierto a todos los ciudadanos” (Hernández, 2002, p. 78). A partir de ese momento, el patrimonio cultural ha tenido un desarrollo dinámico que ha llegado hasta nuestros días y ha alcanzado un reconocimiento universal. Surge una conciencia ciudadana de proteger lo que hoy conocemos como patrimonio cultural, y que está constituido por aquellos bienes de carácter histórico y artístico de propiedad de la Corona, de la Aristocracia y de la Iglesia, que se convierten en Patrimonio Nacional de todos los ciudadanos.

Una de las consecuencias inmediatas de dicha nacionalización es la creación de los primeros museos públicos en París con el fin de proteger las colecciones enajenadas y, al mismo tiempo, que pudieran ser contempladas, no solo por las clases privilegiadas, como ocurría hasta ese momento, sino que fueran accesibles a todos los ciudadanos. Se abren al público el museo Central de las Artes (Louvre), el de Historia Natural, el de Artes y Oficios y el de los Monumentos Franceses. Por otro lado, no podemos olvidar que el British Museum se crea en 1753, hecho que demuestra que la sociedad europea ha tomado conciencia de que la difusión del saber es una responsabilidad pública. A lo largo del siglo XIX fueron surgiendo bastantes museos, de manera que este siglo ha sido considerado como el de la edad de oro de los museos. En España, el término patrimonio es bastante reciente, puesto que durante el siglo XIX solían utilizarse los términos “antigüedades”, “monumento” y “objeto artístico”. El valor artístico y el valor de antigüedad han sido siempre los valores que más se tenían en cuenta a la hora de considerar cualquier elemento como patrimonio. El propio término se utiliza por primera vez con la aprobación de la Ley de 13 de mayo de 1933, denominándose Patrimonio Artístico Nacional. En dicha ley se contemplan los bienes inmuebles y los objetos muebles que tengan interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico, cuya antigüedad sea no menor a un siglo, salvo algunas excepciones.

Los valores de antigüedad, artístico y monumental han dado paso a nuevos valores más en consonancia con la sociedad del momento, de manera que la visión antigua queda desfasada frente a la nueva doctrina de los *bienes culturales*, contemplada en la Comisión Franceschini (1966). En ella se amplía el concepto de patrimonio a todos aquellos bienes que hagan referencia a la historia de la civilización, que incluye cualquier manifestación, actividad o testimonio del ser humano y de la naturaleza. Massimo Severo Giannini, en su trabajo *I beni culturali* (1976), basándose en las Conclusiones de la Comisión, elabora un concepto jurídico de bien cultural destacando que, independientemente de la propiedad pública o privada, éste tiene un valor material e inmaterial y cumple una función social en cuanto que todos los ciudadanos tienen derecho a su disfrute. Esta teoría servirá como referencia a la hora de elaborar la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Los bienes culturales se heredan de unas generaciones a otras, al tiempo que cada generación va creando e incorporando otros nuevos. A finales de los años 80 del siglo XX hemos asistido al fenómeno de *patrimonialización* de productos culturales y naturales, materiales e inmateriales del pasado y también contemporáneos. De este modo, se amplía el campo patrimonial y se incluyen elementos que definen e identifican a una sociedad en algún momento de su historia. No sólo interesa el pasado, sino también la sociedad contemporánea y su prospectiva de futuro. Al mismo tiempo, es importante destacar la importancia que ha ido adquiriendo el patrimonio natural, especialmente a partir de la Convención del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972, cuya simbiosis constituye el Patrimonio Integral. Hoy la sociedad está muy sensibilizada ante los temas medioambientales y la sostenibilidad del planeta, y los centros de interpretación, ubicados en los espacios naturales protegidos, han despertado gran interés en los visitantes al ofrecerles los medios adecuados para su conocimiento y disfrute.

En nuestros días, dentro de una sociedad globalizada, el concepto de patrimonio cultural posee, al igual que el del museo, un valor polisémico puesto que abarca las diversas culturas y formas de vida que se desarrollan en los diferentes países y pueblos con el objetivo de preservar su memoria histórica, considerada como un referente cultural de capital importancia. Según señala, en su artículo

1º, la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (París, 2001), son diversas las formas en que la cultura de los pueblos se va desarrollando a lo largo del tiempo y del espacio, diversidad que se pone de manifiesto en la originalidad y pluralidad de identidades que caracterizan y distinguen a las diferentes comunidades humanas.

El nuevo concepto de patrimonio cultural es muy extenso, y comprende el patrimonio material e inmaterial, etnológico, histórico, artístico, arqueológico, paleontológico, científico, las canciones, las fiestas, los bienes inmuebles, el patrimonio natural y los paisajes culturales. Además, no sólo se refiere al pasado sino también al presente e incluso al futuro. Por esa razón, el patrimonio cultural puede ser estudiado desde distintas perspectivas tanto por historiadores, arquitectos, ingenieros, arqueólogos, museólogos, restauradores, geógrafos, antropólogos, etnólogos y sociólogos, como por otros científicos interesados en diferentes aspectos del mismo. A partir del momento que una comunidad humana otorga un significado y un valor cultural a unos determinados bienes culturales, ya sean materiales o inmateriales, éstos entran a formar parte del patrimonio cultural porque constituyen un aspecto fundamental de la creatividad del ser humano. Y esto es así porque ponen de manifiesto la identidad de un pueblo que trata de conservarla en la memoria a través de las manifestaciones orales y de las tradiciones que han llegado hasta la comunidad y que ésta ha elegido, dándole un valor significativo.

Podemos decir que el patrimonio es el reflejo de lo que los seres humanos han creado en un tiempo y lugar determinado de su historia y lo han considerado como algo específico de su propia identidad, al tiempo que lo distinguen de otras comunidades con identidad diferente. Refleja lo que la sociedad es y, al mismo tiempo, se convierte en un lugar de crítica y de creación del conocimiento. De esta manera, nos enfrentamos a un nuevo concepto de museo y de patrimonio muy alejado de la idea tradicional que se tenía de ellos, dando paso a una forma distinta de acercarnos a dichas realidades patrimoniales. Ya no hablamos del patrimonio histórico artístico, sino del bien cultural, ni prestamos toda la atención a los objetos del museo para centrarnos fundamentalmente en las ideas que se pretenden transmitir a los visitantes. El patrimonio ya no se dirige tanto al objeto en sí mismo considerado, cuanto al sujeto dentro de la sociedad y a las ideas y discursos que pueden formular a partir de aquel. El patrimonio

y la cultura son realidades abiertas y revisables que permiten múltiples posibilidades de interpretación y que no pueden quedar encajonadas en esquemas obsoletos del pasado, sin referencia a la sociedad que los ha hecho posible. El patrimonio cultural es presentado y expuesto a la mirada del público dentro y fuera del museo en un intento de dialogar con la sociedad, asumiendo también otros significados que lo enriquezcan y complementen, y que necesariamente han de desembocar en un compromiso social.

Si el fenómeno de la globalización ha llevado a un modelo de sociedad homogéneo y a un sistema económico del pensamiento único, el nuevo concepto de museo y de patrimonio apuesta por favorecer el desarrollo de la diversidad creando nuevos relatos donde sea posible el diálogo y el encuentro entre las distintas culturas. Hasta ahora, tanto el patrimonio como el museo nos han contado su propia historia, pero hoy es necesario que se detengan y analicen el presente en que nos movemos.

A la hora de reflexionar sobre la construcción del patrimonio cultural y el proceso de patrimonialización, es preciso analizar qué entendemos hoy por patrimonio y cómo éste se ha ido desarrollando a lo largo del tiempo. Desde el punto de vista de la antropología, se considera que el patrimonio es una construcción social lo que significa, según Prats (1997, p. 20), que no se da en la naturaleza, ni es algo que nos viene dado desde siempre porque constatamos que no se ha producido en todas las culturas ni en todos los momentos históricos. Esto lleva a que pueda ser considerado como un artificio ideado por alguien en un momento y lugar concreto, con unas intenciones precisas, lo que supone que, en cuanto resultado de la evolución histórica, “es o puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con unos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias”, de manera que pueda hablarse de la “invención” del patrimonio. Y esto vale tanto para el patrimonio cultural como para el natural, territorial o paisajístico.

No obstante, para algunos autores, el hecho de que la antropología no haya tenido en cuenta la singularidad interdisciplinar que requiere la protección del patrimonio, ha llevado a que, a la hora de definir algunas de sus características, éstas resulten “discutibles o controvertidas”. Como indica Castillo Ruiz (2007, p. 6-7), entre las distorsiones que pueden darse, se encuentra la acentuación por parte

de la Antropología de “su condición de construcción social”, que nos transmite “una idea de variabilidad, inestabilidad y recreación constante” que no tienen en cuenta uno de los postulados fundamentales que conforman el concepto, como es la continuidad que favorece la ampliación de la realidad patrimonial protegida. Y eso, a pesar de que la historicidad es una característica fundamental del patrimonio histórico. Otra distorsión que introduce la antropología es “la confusión sobre la dimensión subjetiva o humana de los objetos a proteger”, dado que se olvida que la existencia del patrimonio histórico no se basa en los objetos, sino en el sujeto y en el significado que esos objetos tienen para los ciudadanos en la actualidad. Una última cuestión discutible introducida por la antropología, a partir del reconocimiento que se ha dado al patrimonio inmaterial, es la negación de la discontinuidad entre pasado y presente, lo que supone el reconocimiento de que la protección ha de entenderse como una actividad que se realiza en el presente sobre los bienes del pasado, en la medida que éstos interesan a los ciudadanos de hoy.

Es evidente que el concepto de patrimonio no se identifica con la historia de los museos ni de sus colecciones, y que cuando estamos hablando de la historia del patrimonio cultural no lo identificamos con la de los objetos que forman parte del mismo (Pomian, 1996, p. 93), como si no tuvieran ninguna relación con el contexto social, político, económico e ideológico en el que tiene lugar su aparición. Si contemplamos las diversas formas de acumulación de objetos, obras de arte y monumentos que se han dado a lo largo de la historia, constatamos una gran pluralidad de motivaciones y de formas de plasmar dichas realidades, que poco tienen que ver con nuestra actual concepción de patrimonio. Sin embargo, cuando nos referimos a ellas lo hacemos conscientes de que nos encontramos ante una manera de entender la realidad muy distinta a la que tenían en la edad antigua, en el medioevo o en el renacimiento. Pero eso no significa que debamos caer necesariamente en el “presentismo” ni en el “etnocentrismo”, ni mucho menos que, todos los “tratados museístico-patrimoniales” caigan en la “tentación historicista”, tal y como afirma Llorenç Prats (1997, p. 21). La historia no nos evita realizar un esfuerzo por interpretarla, explicando cuáles han sido las causas que han hecho posible su evolución y su desarrollo, más allá de los meros cambios que hayan tenido lugar o de la continuidad que se ha podido dar a lo largo

del tiempo. Según el mismo Prats (1997, p. 22 y 25), el factor determinante que define lo que entendemos hoy por patrimonio, no es su carácter de construcción social, ni su genealogía, sino, más bien, “su carácter simbólico, su capacidad para representar simbólicamente una identidad”. Y eso se da a partir del movimiento romántico del siglo XIX en el que surgen nuevas identidades que ponen de relieve el “carácter nacional, pannacional y colonial” de dichas representaciones.

Por todo ello, constatamos que la musealización sirve como instrumento para que tanto los objetos del museo como los distintos elementos patrimoniales, ya se trate de instrumentos raros, tesoros o sitios históricos, ocupen un lugar seguro dentro del patrimonio cultural y natural. Todos ellos son fruto del esfuerzo y la creatividad de una determinada sociedad y, por consiguiente, deben ser preservados. Esto significa que no solamente el museo puede preservar los testimonios de la realidad, sino que también otras instituciones pueden hacerlo. A este respecto, Tomislav Šola (1982, p. 7) afirma que para él es indiferente si la teoría del funcionamiento del museo ha de llamarse museología o museografía, siempre que se establezca con claridad el contenido de dicha disciplina. De ahí que utilice el término de *heritology* (patrimoniología) y se pregunte por qué no llamar a un concepto tan amplio como es el de museología, una disciplina que ya no está centrada solo en los museos, por el nombre de *heritology*.

Recientemente, el mismo Šola (2015) afirmaba que si se propuso abandonar el término museología fue porque lo consideraba “improductivo y confuso”, pero que tanto ingleses como franceses, alemanes y estadounidenses lo rechazaron porque pensaban que el término no era acertado desde el punto de vista lingüístico y, además, carecía de relevancia para la profesión museística. Sin embargo, Šola hace notar que, a partir del nacimiento de la patrimoniología, han ido surgiendo muchos y variados términos –nueva museología, ecomuseología, economuseología, museología social, teoría general del patrimonio, etc.- que son el reflejo de la frustración que se ha experimentado con la museología. Y añade que su intención al utilizar el término *heritology*, y su lógica aplicada a los museos, no ha sido sino “una provocación que adquiriría el aire de herejía y de no-conformismo”. Convencido de que la educación profesional debe ser lo más cercana posible a la práctica, cree que no es bueno dividir el mundo entre realizadores y pensadores. Por eso, insiste en que la utilización de los

términos “*heritology*” y “*mnemosophy*” deberían servir para encontrar una definición abierta y utilizable del dominio del patrimonio y sus distintas formas de organización.

## 2. Los museos y el patrimonio

Hoy observamos que tanto las funciones del museo como el mismo concepto de patrimonio han experimentado unos cambios tan profundos que los museos se han visto en la necesidad de afrontar los nuevos desafíos que una sociedad líquida y posmoderna les ha puesto ante sí. Ya no le basta al museo recolectar, conservar y exponer sus colecciones, sino que está llamado a convertirse en un espacio de comunicación y encuentro donde los objetos son considerados como elementos que ponen de relieve las características de una determinada comunidad que, a través de sus actividades culturales, ha puesto de manifiesto su propia identidad colectiva y pretende transmitirla a las generaciones futuras.

La historia del patrimonio y de los museos demuestra que éstos están íntimamente relacionados entre sí y que dicha relación se ha ido consolidando con el tiempo, hasta el punto de que hoy se les considera como elementos activos que contribuyen a cambiar la realidad social en la que están insertos. Los museos no hacen sino reflejar la cara más visible del patrimonio y son el lugar donde se expone y manifiesta abiertamente la memoria de los pueblos. Ésta no es una realidad cerrada, sino que está abierta a nuevos enfoques que tienen que ver más con la manera en que las personas se relacionan con los elementos patrimoniales desde el presente, que desde el mero deseo de rescatar del olvido un pasado, por muy floreciente que éste haya sido. Si en nuestra sociedad posmoderna las culturas y las estructuras sociales se caracterizan por su diversidad e inestabilidad, donde todo se vuelve más flexible, volátil y diverso, es normal que las instituciones patrimoniales y museísticas se hayan visto afectadas a la hora de elegir unos criterios concretos para llevar a cabo el proceso de selección de aquellos bienes culturales que mejor expresen su identidad colectiva y se hayan sentido dubitativos a la hora de tener que decidir qué bienes debían o no ser escogidos.

Este tema fue tratado en el XIII Congreso sobre *El patrimonio cultural en las sociedades líquidas: qué bienes culturales conservar en la*

*contemporaneidad*, organizado por la Universidad del País Vasco, en el Oiasso Museoa y el San Telmo Museoa, que se celebró entre los días 19 y 20 de octubre de 2017. A dicho congreso fue invitado Hugues de Varine, quien respondió en su blog a la invitación a participar en el mismo diciendo que, si bien él no estaba muy al corriente de las “sociedades líquidas”, le parecía que la pregunta sobre “qué bienes culturales conservar en este momento” resultaba muy clarividente y muy oportuna en un momento en el que, tanto las instituciones como los profesionales del patrimonio, desearían conservar y restaurar todos los bienes en su estado más “auténtico”. Sin embargo, él opinaba que la pregunta se podría haber formulado de otra manera insistiendo en qué bienes culturales se consideran más útiles y, en consecuencia, deberían ser conservados desde una perspectiva de desarrollo sostenible, aunque este hecho no se considere muy líquido.

Por eso, resulta imprescindible considerar cuáles han de ser los criterios patrimoniales que se han de seguir en una sociedad líquida como la nuestra. Podemos preguntarnos cómo han de abordar los conservadores, las instituciones patrimoniales y los colectivos sociales los procesos de elección del patrimonio cultural. Y también señalar qué criterios patrimoniales de elección se pueden emplear en las actuales sociedades líquidas. Si hoy nos encontramos dentro de una sociedad que posee una inmensa cantidad de objetos y de elementos muy parecidos, que muy rápidamente quedan obsoletos, será necesario plantearse qué bienes culturales se han de seleccionar y cuáles no. Y habrá que ver qué función han de desempeñar los museos y los espacios patrimoniales a la hora de elegir los bienes culturales dentro de la sociedad líquida. Al mismo tiempo, tendrán que plantearse el modo de abordar y gestionar el patrimonio cultural, sobre todo cuando éste va perdiendo el significado de su propia identidad.

Cuando un objeto es seleccionado para ser expuesto en el museo lo es porque posee un significado especial para la sociedad, en cuanto que le aporta una serie de conocimientos que le ayudan a comprender mejor el relato que se le quiere contar. El objeto en sí mismo considerado y la información que sobre él se nos proporciona no es suficiente para considerarlo como un objeto significativo, sino que es preciso contextualizarlo de tal manera que pueda ser comprendido e interpretado de forma correcta por el público que lo contempla. Por esa razón, cuando se programa una exposición, se ha de

tener en cuenta que no se trata de escoger numerosos objetos para ser expuestos uno detrás de otro, sino que es preciso seleccionar aquellos que mejor puedan contribuir a la comprensión del discurso que se desea transmitir. En el proceso de elección de los objetos, los responsables de los museos han de estar muy atentos a qué es lo que la sociedad del momento está demandando para responder adecuadamente a sus necesidades e inquietudes. Tendrán que evitar anteponer sus intereses políticos, académicos o económicos a las expectativas de una sociedad en continuo cambio y que no se conforma con cualquier cosa que se le ofrece. Por otra parte, deberán combinar de manera equilibrada las exigencias de una sociedad globalizada, en la que abundan los objetos que son considerados universales y que cambian con suma rapidez, con los pertenecientes a grupos más locales y particulares, que son el reflejo de sociedades más propensas a conservar su identidad.

Pero, ¿qué sucede cuando el pasado y la memoria colectiva, según afirma Bauman, van perdiendo importancia para la sociedad y las instituciones, y los bienes culturales que ya existían dejan de ser significativos y pierden todo su interés? ¿Han de seguir valorándose de igual modo y se han de aportar los medios económicos necesarios para su conservación y restauración, o se han de retirar a los almacenes de los museos hasta que vuelvan a ser reclamados por la sociedad que hoy los ignora? Por otra parte, ¿cómo hemos de situarnos ante las iniciativas de Marcel Duchamp cuando, en 1914, creó los *ready mades*, objetos de la vida cotidiana que eran separados de su entorno natural para exponerlos como obras de arte? ¿Está justificado que el arte y la belleza se puedan encontrar en lo fugaz y superficial y no en lo permanente y lo sublime? Cuando Duchamp escoge la *Fuente* como una obra de arte, que expone a la vista de todos, no nos está diciendo que el urinario colocado al revés sea una obra extraordinaria, sino que ha sido producida en serie y que, por el simple hecho de haber sido elegida por el artista, la convierte en una obra de arte revolucionando la idea tradicional que de éste se tenía. Así tiene lugar la desacralización del arte y nos adentra en la dinámica del museo líquido, que no duda en acoger cualquier manifestación de la vida ordinaria para que sea expuesta en un momento determinado, aunque pueda ser retirada o sustituida por otra según se crea conveniente. Lo

importante no es la obra en sí, sino el significado que se le pretende dar, independientemente de su valor artístico o su ausencia del mismo.

Pero también constatamos que están entrando en los museos muchos de los objetos que fueron utilizados hace unas décadas, como las cintas de cassette, los teléfonos de marcación de dial giratorio, los magnetófonos Telefunken o los discos de vinilo, y que hoy ya han quedado en desuso. Un ejemplo lo tenemos en la empresa digital alemana Jung von Matt que ha creado el *Museo de los Objetos Obsoletos* a través de un canal de YouTube con la intención de que los visitantes puedan contemplar una serie de vídeos donde se muestran diferentes aparatos y electrodomésticos de los años 50 o 60 del siglo pasado.

Cuando una determinada sociedad escoge una serie de bienes materiales e inmateriales y los asume como exponentes simbólicos de su propia cultura, éstos pasan a formar parte del patrimonio que es el reflejo de la forma de entender el mundo. Cada sociedad elige los elementos culturales que desea resaltar como propios y desecha otros que, aunque igualmente válidos, no estima que sean los más aptos para dar a conocer sus peculiaridades culturales. Por ese motivo, la selección de objetos puede verse modificada según los intereses de quienes han de conservarlos. Pero ¿quién escoge, dentro de dicha sociedad, los elementos que han de considerarse exclusivos, significativos y representativos desde el punto de vista de la identidad? Si partimos de la idea de patrimonio como una construcción ideológica, social y cultural, observamos que es la sociedad, o más bien, quienes detentan el poder político y económico, así como el control cultural, académico e intelectual, los que deciden qué criterios se han de seguir a la hora de seleccionar aquellos bienes que mejor pueden representar la manera de entender la realidad de un pueblo o etnia. Estaríamos hablando de un patrimonio que posee un carácter oficial y selectivo en el que no intervienen los ciudadanos, pero también existe la posibilidad de que éstos participen activamente en la creación de un patrimonio independiente y extraoficial, expresado en diferentes prácticas culturales que poseen un significado y valor especial para ellos, aunque, con el tiempo, sea preciso que se vea apoyado por las instancias oficiales si se quiere consolidarlo y que no desaparezca (Prats, 1997, p. 35).

Además, existen asociaciones privadas y organizaciones no gubernamentales que, desde una visión posmoderna, están

convencidas de que las instancias oficiales y los estados han de traspasar competencias y responsabilidades a la sociedad civil. Y, en consecuencia, apuestan por colaborar estrechamente en proyectos de creación de nuevos patrimonios que tienen como referencia aspectos significativos de la vivencia de comunidades, cuya cultura corre el riesgo de desaparecer porque viven en situaciones de precariedad o cuyo entorno natural se encuentra desprotegido. Un ejemplo lo tenemos en el Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio (CICOP), situado en San Cristóbal de La Laguna (Tenerife), una institución no gubernamental cuyo objetivo primordial es la cooperación internacional en torno al Patrimonio Físico de los pueblos. Se trata de la patrimonialización de la cultura de la solidaridad a través de la realización de diversas actividades que potencien su singularidad como comunidad.

Eso significa que cuando un objeto, monumento o fenómeno es reconocido como digno de ser conservado, lo es no precisamente porque todos lo reconozcan como tal, sino porque alguien cree que responde mejor a la ideología que se desea resaltar frente a los demás. Ante la diferencia, se pretende destacar aquello que es específico de una comunidad y que la distingue de cualquier otra, de manera que pueda ser reconocida socialmente como distinta. Pero la identidad no deja de ser una forma de imaginación y representación de la ideología subyacente que es la que sustenta cualquier posible lectura de la misma.

Muchos son los soportes donde la memoria puede materializarse y poner de manifiesto cuál es el pensamiento colectivo de una sociedad en un momento determinado de la historia. A través de textos, gráficos, narrativas, monumentos, obras de arte, fiestas, canciones, celebraciones, mitos, sitios arqueológicos y museos, todos ellos importantes soportes de la memoria, podemos llegar a entender el porqué de muchas de las actuaciones del ser humano a lo largo del tiempo. Porque, sin memoria, se pierde la identidad individual y colectiva. Sin embargo, hoy nadie pone en duda que los museos son lugares y “soportes privilegiados” de la memoria (Maceira Ochoa, 2012, p. 20), de manera que es necesario, más que nunca, preservarla ante una sociedad globalizada. Por eso, también el patrimonio está siempre en constante movimiento y necesita redefinirse continuamente para seguir vivo, pero solo perdurará en la medida que “los individuos de la

comunidad cultural recuerden y recreen su significado en cada periodo histórico” (Arizpe, 2006, p. 254).

Hemos de admitir que no existe una única memoria social en la que las sociedades puedan reconocerse, otorgando al pasado un sentido único, sino que, como señala Gilda Waldman (2006, p. 17), existen “memorias en conflicto” que no se ponen de acuerdo a la hora de procesar y de dar sentido al pasado, sobre todo cuando éste hace referencia a situaciones de conflicto, traumas sociales o identidades de género. Ahí tenemos el ejemplo de la interpretación tan controvertida que se hace de la guerra civil española desde el punto de vista arqueológico e histórico. Eso explica que los museos ya no tienen como única misión conservar los vestigios del pasado, sino que están llamados a convertirse en instrumentos de transformación y reinterpretación de la realidad social y cultural del momento histórico en que viven. De ahí que, en nuestros días, se considere más importante pensar, imaginar e inventar el museo que trabajar en él, como muy acertadamente ha señalado Tereza Scheiner (2008, p. 32) al afirmar que “El museólogo hoy no es el profesional que trabaja en los museos, sino el que piensa el museo”.

Esto no significa que no se valore el trabajo realizado por los profesionales de los museos, ni que no se reconozca el valor del esfuerzo realizado cada día por inventariar, restaurar, conservar y difundir el patrimonio cultural del que son depositarios. Por el contrario, lo que se quiere indicar es la necesidad de que dichos profesionales estén dispuestos a cambiar sus esquemas mentales respecto al museo, dejen de lado determinadas prácticas museológicas que han quedado obsoletas y adopten otras más renovadoras y en consonancia con la sociedad posmoderna en la que nos toca vivir. La resistencia a cambiar los antiguos modelos de actuación es debida, en muchos casos, al miedo que se experimenta ante los cambios acontecidos dentro de la sociedad y que les lleva a sospechar que puedan desvirtuar la esencia del museo. Nada más lejos de la realidad, porque el acceso a las nuevas tecnologías de la información y de los medios virtuales nos está ofreciendo la posibilidad de tener acceso al conocimiento de una manera totalmente distinta, posibilitando la pluralidad de discursos frente al monopolio del discurso único que, durante mucho tiempo, se ha dado en la museología.

Dado que la cultura es diversa, como lo son los diferentes pueblos en la que ésta se manifiesta, los museos tienen como tarea primordial explicar el significado del patrimonio cultural del que son depositarios, revitalizándolo y haciendo que sea valorado por toda la sociedad. Ésta ha de considerarlo como un elemento a su servicio y, al mismo tiempo, ha de involucrarse en su conservación y difusión. Los museos están llamados a resignificar el patrimonio, recuperando su contexto original y haciéndolo presente como una realidad viva que tiene algo que comunicarnos en el presente. Podemos decir que hoy cualquier realidad que tenga que ver con el ser humano, y con el espacio natural en el que éste se mueve, puede ser considerado como un elemento patrimonial y, en consecuencia, convertirse en objeto de estudio museológico. La museología tiene como tarea preocuparse por el patrimonio cultural y natural, material e inmaterial, mueble e inmueble. De este modo, ha surgido una nueva forma de afrontar el patrimonio cultural, desde una visión pluralista y diversificada, a través de la creación de los museos de sitio, los centros históricos, los centros de interpretación, los ecomuseos, los museos comunitarios y los parques temáticos, naturales o arqueológicos.

Todos ellos nos muestran aspectos importantes que tienen que ver con el patrimonio en cuanto que reflejan diferentes aspectos de la vida de los ciudadanos en su medio social, cultural y medioambiental, y que han de ser afrontados de manera integral. Eso significa que la museología no puede desentenderse de la manera en que se gestionan, preservan y transmiten dichos patrimonios. Además, ha de respetar siempre las diferentes identidades culturales de los pueblos a la hora de seleccionar aquellos objetos o elementos simbólicos que mejor pueden servir para expresar la idea que tienen del mundo y de su futuro como impulso de transformación dentro de él. Porque la cultura es diversa, como lo son los diferentes pueblos. Los museos tienen como tarea primordial explicar el significado del patrimonio cultural del que son depositarios, revitalizándolo y haciendo que sea valorado por toda la sociedad, al tiempo que lo convierten en un elemento a su servicio y, al mismo tiempo, la alientan para que se involucre en su conservación y difusión.

### 3. Los museos en una sociedad líquida

Zygmunt Bauman utiliza el concepto de “modernidad líquida” para indicarnos que la realidad de nuestros días está experimentando un cambio continuo y permanente, y es precisamente en esta época moderna donde tiene lugar el cambio de las formas sociales sólidas y estables a otras que han dejado de serlo (Bauman, 2013a, p. 17). Al estudiar los fenómenos de modernidad y posmodernidad que han tenido lugar en nuestra historia, Bauman se sirve de dos metáforas que ponen de manifiesto la realidad que hay detrás de cada una de ellas. Se trata de la “modernidad sólida” y de la “modernidad líquida”. La primera, hace referencia a un modo de vida estable y consolidado, donde todo estaba establecido según un orden predeterminado y existían unos valores que nadie se atrevía a poner en tela de juicio. La segunda, por el contrario, propone un estilo de vida donde prima lo privado, la falta de vínculos estables y un cierto individualismo. En su libro *Tiempos líquidos: vivir una época de incertidumbre* (2007a), el autor explica cómo la transición de la modernidad sólida ha ido evolucionando y perdiendo consistencia hasta el punto de que la sociedad ya no quiere vivir sometida a unas determinadas normas. Por el contrario, se va adaptando a las necesidades que la modernidad le impone en cada momento y acepta caminar desde la incertidumbre, la movilidad continua y la relatividad de los valores, características todas ellas de la modernidad líquida. Ya no existen proyectos para toda la vida, sino que cada momento se vive como si fuera el único válido. No hay necesidad de que el futuro sea para siempre porque necesita ser construido y deconstruido continuamente.

Estos cambios han afectado también a los museos que se encuentran dentro de esa sociedad líquida que les obliga a estar en un continuo proceso de transformación, donde ya nada parece sólido y es preciso estar abiertos a todo lo novedoso que llame la atención del público. No es de extrañar que el Musée des Civilisations de l'Europe et la Méditerranée (MuCEM), situado en el Fort Saint Jean de Marsella, haya adoptado la decisión de sustituir las colecciones permanentes por las nuevas salas de exposiciones, donde se renuevan continuamente las colecciones dando una visión de actualización permanente (González Alcantud, 2018, p. 16). Inaugurado el museo en el 2013, no solo se centra en la cultura tradicional francesa, sino que se amplía a las

culturas de los países mediterráneos del pasado y del presente, analizadas desde un punto de vista multidisciplinar, al tiempo que elige los temas de las exposiciones partiendo del interés que despiertan en el público. Los museos de sociedad son los que mejor reflejan el modelo de sociedad líquida. La mayor parte de ellos se han ido renovando a partir de la década de los 90 del siglo pasado e, independientemente de su distinto origen, se han centrado en las creaciones contemporáneas del arte, la música, el cine, y también en los problemas sociales del momento (Geert, 2018).

Actualmente, tanto las funciones del museo como el mismo concepto de patrimonio han experimentado unos cambios tan profundos que los museos se han visto en la necesidad de afrontar los nuevos desafíos que una sociedad líquida y posmoderna les ha puesto ante sí. Ya no le basta al museo documentar, conservar y exponer sus colecciones, sino que está llamado a convertirse en un espacio de comunicación y encuentro donde los objetos son considerados como elementos que ponen de relieve las características propias de una determinada comunidad que, a través de sus actividades culturales, expresa su propia identidad colectiva y pretende transmitirla a las generaciones futuras. Si en nuestra sociedad posmoderna las culturas y las estructuras sociales se caracterizan por su diversidad e inestabilidad, donde todo se vuelve más flexible, volátil y diverso, es normal que las instituciones patrimoniales y museísticas se hayan visto afectadas a la hora de elegir unos criterios concretos para llevar a cabo el proceso de selección de aquellos bienes culturales que mejor expresen su identidad colectiva, y se hayan sentido dubitativos a la hora de tener que decidir qué bienes debían o no ser seleccionados.

Pero, ¿qué pensar del arte y de la cultura en la modernidad líquida? Bauman trata el tema en su artículo *Arte, muerte y postmodernidad* incluido en el libro *Arte, ¿líquido?* (2007b) y en *La cultura en el mundo de la modernidad líquida* (2013a). En ambos escritos la teoría de la modernidad líquida es contemplada desde el campo del arte contemporáneo. Y, independientemente de que se le puedan poner muchas objeciones por parte de algunos críticos, es conveniente saber qué es lo que piensa y cómo lo justifica. Para Bauman (2007b, p. 15-16) existe una estrecha relación entre el arte y el tema de la inmortalidad, que ha sido tratado en la teoría del arte de dos maneras diferentes. Por una parte, nos encontramos con Otto Rank

quien opinaba que el origen del arte se encuentra en el deseo individual de inmortalidad del artista, mientras que, por otra, Hannah Arendt piensa que solo la obra es inmortal a condición de que no se la convierta en algo útil y funcional.

El arte no pretende otra cosa que hacernos olvidar la propia muerte. Pero cuando el arte es considerado como un objeto más de consumo, pierde su carácter de inmortalidad y, al igual que los objetos desaparecen cuando se consumen y “pierden toda o parte de su sustancia”, así también el arte desaparece no físicamente, pero sí en cuanto que decae su interés y pierde su “capacidad de divertir, de suscitar deseo y emociones placenteras” (Bauman, 2007b, p. 20-21). Bauman opina que la obra de arte solo puede recuperar su capacidad de emocionar si es “rescatada de la grisácea cotidianeidad y convertida en un acontecimiento único”, que es lo contrario de lo eterno. Si por una parte, las obras de Matisse, Vermeer, Picasso y otros artistas han recobrado su "capacidad de divertir", sirviéndose de una publicidad exhaustiva de las exposiciones excepcionales que atraen a las masas, por otra, constatamos cómo los públicos que visitan los museos de manera habitual muestran tan solo un discreto interés por las obras maestras que pueden contemplarse cada día. Eso significa que, si el arte desea convertirse en un objeto de deseo y tener una cierta relevancia en la sociedad posmoderna del consumo, ha de manifestarse como un acontecimiento que tiene lugar en un tiempo concreto independientemente de su posterior valor extra-temporal. En definitiva, para Bauman (2007b, p. 22), “La cuestión es dilucidar si el arte que se acomoda a esta exigencia, que satisface la necesidad de acumular sensaciones sigue siendo fiel a su función, a la función que tuvo en tiempos pre-modernos y modernos: revelar la dimensión trascendental del estar-en-el-mundo, traer al mundo de lo pasajero y lo temporal elementos que resisten al paso del tiempo y desafían la norma universal del envejecimiento, el olvido y la desaparición”. Pero, tal vez, de lo que se trata es de ver si, una versión posmoderna de la “inmortalidad momentánea” y experimentada como un instante de sensaciones, nos está anunciando la decadencia y la muerte de la función tradicional del arte y, por tanto, también del museo tradicional.

En todo caso, observamos que la sociedad de consumo está más interesada en el arte del presente que en el del pasado, razón por la que las exposiciones que tratan de reflejar la sociedad actual están

teniendo, en ocasiones, más éxito que las que se centran en el arte antiguo, cuyos valores están más consolidados que los actuales. Conscientes de que nos movemos dentro de una sociedad consumista, los artistas utilizan sus obras como crítica de dicha sociedad. En algunos museos y exposiciones de arte contemporáneo se exponen diferentes obras con el propósito de mostrar las inquietudes detectadas en la sociedad actual y, al mismo tiempo, los artistas tratan de indagar y revisar la historia pasada, presente y futura. Varios son los ejemplos que podemos poner. La fotógrafa Stefanía Beretta presentó el año 2002, en la ciudad de Locarno, la exposición *Trop* con 30 imágenes de desechos y desperdicios en su intento de poner ante la vista de los visitantes la idea de “exceso” relacionada con nuestra forma consumista de vivir. A través de sus fotografías, realiza una especie de arqueología del presente, al mostrarnos cómo los desechos pueden servirnos para construir nuevos lugares de habitación hasta el punto de que mucha gente vive encima de los restos y las sobras que han sido consumidos.

Virginia Torrente organizó y supervisó *Arqueológica*, una exposición que tuvo lugar en Matadero Madrid en el 2013, en la que se muestran los ocho sitios-específicos creados y relacionados con la arqueología y la antropología contemporánea. Federico Clavarino, a través de la fotografía, nos habla de la identidad y del significado de los objetos, al tiempo que trata de buscar las huellas del pasado en el presente, sin dejar de mostrarnos las múltiples contradicciones con las que nos encontramos en nuestro tiempo. En su exposición *The Castle*, de 2015, nos muestra cómo, al igual que la arqueología parte de los objetos y fragmentos que encontramos y procuramos construir o reconstruir un mundo, así también con la fotografía recogemos una serie de imágenes con las que tratamos de dar sentido a nuestra historia. Pero lo importante es que estamos haciendo una arqueología del presente mientras la vivimos.

Oscar Carrasco es otro de los fotógrafos que en sus exposiciones trata el tema de la arqueología del presente o del pasado reciente, al presentarnos una serie de lugares construidos que hoy se han deteriorado y convertido en ruinas. En sus *Cartografías del olvido* expuso, en 2016, una serie de lugares, inmuebles, rincones y paisajes periféricos que han sido abandonados dentro de la ciudad de Madrid y que ya nadie se fija en ellos, pero que contienen un importante valor

simbólico para sus ciudadanos. Un último ejemplo de artistas de la fotografía lo tenemos en la exposición *Not a retrospective*, de la fotógrafa y cineasta inglesa Nadia Lee Cohen, que estará desde el 22 de febrero hasta el 12 de mayo de 2019 en el Centro de creación y producción cultural contemporáneo de La Térmica, en la ciudad de Málaga. La autora, que ya expuso su obra en la *National Portrait Gallery* de Londres, a través de una selección de sus fotografías, en las que todas son de mujeres, y de algunos de sus audiovisuales, pretende hacer una crítica a la sociedad de consumo, al desenfrenado culto al cuerpo, a la violencia o a la frivolidad de la belleza que se vive en nuestros días.

Toda creación artística se mueve bajo la influencia de la transitoriedad e incertidumbre que caracterizan la sociedad líquido-moderna, y si la obra de arte cambia es debido al miedo que experimenta ante la idea de permanencia. Sin embargo, Anna Zamora (2009, p. 171), nos recuerda que “la metáfora de la liquidez no es del todo innovadora en el campo de la sociología del arte”. Según Bauman (2007c, p. 42), en la época de la modernidad líquida los artistas ponen toda su atención en los “acontecimientos pasajeros: acontecimientos de los que, de entrada, se sabe que serán efímeros”. El tiempo ha sido fuente de inspiración para las artes plásticas. Ahí tenemos cómo los anglosajones acentúan el valor de “la permanencia orgánica de las composiciones de objetos inanimados “still life” o bodegones”. Y la misma fotografía, considerada como arte y como memoria de una determinada realidad social, nos permite congelar el tiempo.

Para Zamora (2009, p. 171-172), “la hipótesis sobre la fluidez del arte es poco convincente desde el punto de vista institucional” porque, dado que “los museos, galerías de arte y casas de subastas son organizaciones que limitan la entrada a los artistas noveles”, se puede concluir que “el marco institucional de y para las Bellas Artes no parece líquido, sino más bien sólido”. Es más, cuando Bauman describe los museos como “cementerios del arte” (2007c, p. 48), en los que el aprendizaje y el desarrollo de la creatividad artística serían totalmente independientes de aquellos, lo que nos está ofreciendo es una descripción bastante ambigua y parcial de los mismos. Como señala la misma autora (Zamora, 2009, p. 172), los museos no solo se convierten en el primer punto de encuentro para aquellas personas que no son especialistas, sino que también aportan “una dosis de capital cultural y

económico” a las ciudades en las que se encuentran. Y, en cuanto a la transitoriedad del arte, tratado por Bauman y Jaukkui (2007, p. 71ss.), se ha de resaltar que las exposiciones temporales y las ferias de arte contribuyen a dinamizar el campo del arte y de la cultura y son un complemento significativo de las colecciones permanentes.

En un mundo en el que las personas sienten la urgente necesidad de experimentar nuevas y diferentes sensaciones a cada momento, las exposiciones temporales pueden servir para crear nuevos discursos que ofrezcan otras posibilidades de acercarse a aquellas obras de arte que, desde siempre, forman parte indisoluble de las colecciones permanentes. Se trata, por tanto, de renovar el imaginario del contenido del museo sirviéndose de unas prácticas expositivas actualizadas. Lo mismo sucede con la idea de la temporalidad de la obra que, pese a que algunos autores las destruyan, la norma general es que pervivan en el tiempo. Zamora (2009, p.73) rebate que las obras de arte contemporáneo se creen para, posteriormente, destruirlas y recuerda que, aunque así fuera, es preciso recordar que “la destrucción de obras no es una novedad del siglo XXI, sino una práctica histórica que se da en diversas comunidades, como la del pueblo Zuni” en el Estado de Nuevo México (Estados Unidos). En ella, existe la tradición de regenerar los Ahayu:da, divinidades de la guerra representadas en figuras de madera cuyos líderes religiosos se encargan de realizar (Ferguson, Anyon y Ladd, 1996). Y, por otra parte, si es verdad que los modos de producción y difusión cultural experimentan hoy día cambios frecuentes, no puede deducirse de ello que acentuar la importancia de la transitoriedad del arte deba considerarse como “una característica exclusiva de la sociedad líquido-moderna”. En Valencia tenemos el ejemplo de las fallas, que se celebran con motivo de las fiestas de San José. Durante todo el año, las diferentes cofradías o gremios se dedican a construir sus figuras o ninots, auténticas obras de arte efímero en las que se hace una crítica política y social del momento. Una vez finalizadas serán quemadas durante la Nit de la Cremà, salvo una que es elegida al ser premiada y que se conservará en el museo de los ninots, para volver al año siguiente a construir otras nuevas que contribuyan a realzar las fiestas populares.

Dentro del fenómeno de los museos efímeros, muy en la línea de la sociedad líquida, se está dando un cambio significativo con la creación de instalaciones artísticas pop-up que, según el sitio online de noticias y opinión estadounidense Vox, propiedad de Vox Media, sin tener una vocación de permanencia y solo estar abiertas unos cuantos meses porque se trata de exposiciones temporales, han sido diseñadas para convertirse en “selfie-friendly” y están cambiando la manera de entender el turismo cultural y de relacionarse con el arte y sus museos a través de Instagram. Ejemplos como el museo del Helado de San Francisco, el museo itinerante de Candytopia dedicado a los dulces que ha recorrido diversas ciudades de Estados Unidos, el museo de los Selfies de Los Ángeles, el museo de Happy Place de los sentimientos, The Color Factory o museo de los colores, y el museo de los Sueños o de las Burbujas, entre otros muchos, ofrecen a los visitantes la posibilidad de fotografiar las obras para compartirlas e interactuar con ellas por Instagram, convirtiendo la visita en una ocasión para degustar dulces exóticos, aspirar aromas o disfrazarse con ropajes distintos. Y, a pesar de que la entrada cuesta unos 38 dólares, el éxito de visitantes es tan grande que hay que solicitar las entradas con varios meses de anticipación (Canalis, 2108; Gutiérrez, 2019). También podemos resaltar la iniciativa de la plataforma *Wallpeople* surgida en la ciudad de Barcelona como “un proyecto internacional de arte colaborativo” en el que, a través de Internet, invitan a la gente a que intercambie y comparta fotos, música y obras de arte exponiéndolas en la calle, considerada ésta como la mejor sala de exposiciones, favoreciendo la creatividad hasta el punto de transformar en museos efímeros los espacios públicos de diferentes países del mundo (Celdrán, 2014). Seguramente que, para muchas personas con una concepción tradicional de lo que ha de ser un museo, pueda resultarles extraña esta forma de presentar el arte. Pero no cabe duda de que es la expresión más clara de la existencia de una nueva forma de mirar y de concebir el mundo, y los museos no pueden dar la espalda a esta realidad que tanto atrae a los jóvenes.

#### 4. El museo y el patrimonio ante los hábitos de comportamiento de la sociedad líquida

Si la sociedad en que nos movemos es líquida, podemos preguntarnos también hasta qué punto el museo, que hoy tenemos ante nosotros, es también líquido, dado que sus visitantes han asumido los hábitos de comportamiento propios de dicha sociedad líquida. Hoy las fronteras del museo ya no se encuentran tan bien definidas como antes, puesto que el espacio museal de la cultura y su relación con el visitante ya no lo constituye solo el lugar físico, sino también el sitio web, la página de Facebook, el perfil de Instagram o la entrada en Wikipedia (Boiano y Gaia, 2016, p. 9). Sabemos que la propia naturaleza del museo tiende a mostrarle como un fenómeno estable, consistente y poco propenso al cambio, por lo que no coincide con el trepidante ritmo de los cambios que exige la sociedad líquida, siempre dispuesta a adoptar cualquier novedad que rompa con la monótona cotidianidad de los días sin alicientes ni sorpresas inesperadas.

Sin embargo, el museo está llamado a recoger las sugerencias de una sociedad cambiante que pide renovarse y adaptarse a las nuevas exigencias de un mundo en continua transformación, alentado por la presencia cada vez más intensa de las nuevas tecnologías, si no quiere verse relegado a la irrelevancia y el anonimato en las nuevas plataformas culturales. Si durante mucho tiempo el elemento fundamental del museo era el objeto en sí mismo considerado, hoy comprobamos que el museo ha de servirse del discurso y de los medios digitales que pueden acercar una gran cantidad de información a cualquiera que entre en sus páginas Web. Renunciar a la utilización de estos medios sería un error que privaría a los museos de la posibilidad que se les ofrece de abrirse a un mundo, cada vez más amplio, en el que ha desaparecido cualquier barrera que impida la comunicación entre las personas.

Ejemplos de cómo los museos se adaptan a las exigencias de la nueva tecnología los tenemos en varios museos americanos. Así, en el *Cooper-Hewitt Museum* de Nueva York podemos observar cómo, al llegar al museo, se entrega a los visitantes una pluma electrónica donde van guardando la información que más les llame la atención y puedan revisarla e interactuar con ella en la página del museo [www.cooperhewitt.org](http://www.cooperhewitt.org), en cualquier otro momento. El *Brooklyn*

*Museum* de Nueva York utiliza la aplicación ASK, que permite a los visitantes hacer preguntas o iniciar una conversación sobre las obras de arte que ven en la visita, permitiéndoles enviar mensajes y fotografías de una obra elegida. Al estar conectados con un equipo de historiadores del arte y educadores que conocen la colección, tratan de responder a las preguntas que se les formulan y dan recomendaciones sobre qué es lo que pueden ver a continuación. A través de sensores de Bluetooth detectan la ubicación del visitante y de la obra que está contemplando y le muestran diferentes contenidos.

El *Museo de Arte Moderno de San Francisco* (SFMOMA) ofrece la aplicación de una App que contiene varias visitas auto-guiadas con audio, información de galerías de fotos y planos para los visitantes, quienes, si lo desean pueden moverse por el museo de manera independiente y buscar contenidos en la aplicación a través de números de parada. La *Tate Modern* de Londres se sirve de un videowall multitáctil, denominado *Timeline of Modern Art* para permitir a los visitantes del museo que visualicen y consulten, tocando las palabras que les interesan en la pantalla digital, alrededor de 3.500 obras de arte de 750 artistas, y tengan una experiencia cultural e interactiva del arte moderno que les resulte gratificante. El *Science Museum* de Londres, a través de una nueva aplicación para iPad, permite a los visitantes estudiar, rotar y manipular con cerca de 80 objetos que han sido previamente seleccionados por los conservadores del museo. Además, tienen acceso a fotografías, secuencias de archivo de películas y obras de arte contemporáneas.

El *Metropolitan Museum of Art* (MET) de Nueva York, a través de su nueva aplicación App, permite a los visitantes moverse libremente para encontrar información sobre el edificio principal y el de *The Cloisters*, al tiempo que le ofrece información sobre las exposiciones del momento, los horarios de apertura y los puntos más importantes de la colección. La App permite experimentar el museo incluso cuando no se está dentro. El *Rijksmuseum* de Ámsterdam cuenta con una aplicación de orientación automática en el interior del museo, la *Rijksstudio*, que, mediante un mapa interactivo que indica las diferentes rutas, va guiando al visitante hacia el punto de inicio del recorrido elegido, llevándole de una sala a otra. Además, permite a los visitantes fotografiar las obras dentro del museo para que las compartan y se les invita a que, en ocasiones, las dibujen en lugar de

fotografiarlas con el propósito de potenciar una actitud más reflexiva de la visita. El *Museo de Arte Latinoamericano* de Buenos Aires (MALBA), ha diseñado un proyecto digital a partir de la colección permanente *Verboamérica* en la que intervienen dos elementos digitales que se complementan mutuamente. Se trata de la aplicación *Siente Verboamérica*, que se sirve de la geolocalización y de la realidad aumentada para que los visitantes tengan una experiencia del museo diferente, y de un sitio web *Mi Verboamérica* en el que los visitantes son invitados a que recojan y expongan los conocimientos que les ha proporcionado la visita (Carrillo del Pino, 2017, p.3).

Las nuevas tecnologías utilizadas en todos estos museos, sirviéndose de audios, videos, fotos, elementos interactivos, realidad aumentada y la geolocalización, contribuyen a que los visitantes, independientemente de su bagaje cultural y su grado de conocimientos, puedan llegar a tener una experiencia gratificante de su visita a los museos. A este respecto, los artistas japoneses So Kanno y Yamaguchi Takahiro han organizado una exposición en el *Museo YCAM de Yamaguchi* (Japón), titulada *Avatars*, en la que una serie de objetos, como un ventilador, un cono de tráfico, un teléfono o el busto de una venus grecorromana, comparten una misma sala, cuyos movimientos pueden ser controlados a distancia por las personas que entren en la web, que está conectada a Internet, mediante el manejo de las flechas de teclado. Los internautas son libres de escoger un determinado avatar para ver por dónde se mueven (Celdrán, 2017).

Plataformas digitales como *People Art Factory* o *Google Art Project* nos ofrecen la posibilidad de adentrarnos en el conocimiento del patrimonio de nuestros días desde una perspectiva líquida. Del mismo modo, la creación del *Harddiskmuseum* por el artista Solimán López, Director del Laboratorio de la Escuela Superior de Arte y Tecnología de Valencia (ESAT LAB) pretende sumarse al arte urbano, efímero y net-art con el propósito de dialogar sobre el arte y la sociedad, al tiempo que intenta acoger las obras de arte intangibles creadas por los artistas sirviéndose del arte digital y efímero, cuyo contenido se guarda en un disco duro que puede verse en una pantalla LED. En su manifiesto *Intangible*, López (2015) expresa claramente cuál es la sensación que experimenta al adentrarse en el campo digital: “Cuando pienso en lo digital, si es que se puede pensar en lo digital,

caigo en la cuenta de su carácter de líquido. Algo que se escurre por los dedos en su afán de tocarlo, aprehenderlo o hacerlo propio”.

Tanto el museo como el patrimonio cultural están llamados a compartir idénticos modelos de actuación a partir de una visión dinámica de la propia institución, que nada tiene que ver con los modelos tradicionales en los que se les consideraba como lugares estables e inmutables, cuya función primordial no era otra que preservar sus colecciones de cara al futuro. Si la sociedad se mueve dentro de una perspectiva temporal y cambiante, el museo y el patrimonio han de tomar una actitud dinámica, plurisensorial e inclusiva que favorezca la plena inmersión en la realidad que les rodea. Ya hemos visto cómo Bauman utiliza el término *sociedad líquida* para describir la modernidad como un tiempo donde los lazos entre las personas son frágiles y cambiantes, flexibles, vulnerables e inciertos, privilegiando por encima de todo la individualidad y el intento de satisfacer todos los deseos de una manera rápida y sin cortapisas institucionales.

Pero, entonces ¿cómo hemos de combinar la preocupación que el museo tradicional ha tenido siempre por conservar y proteger los objetos y el patrimonio cultural con la necesidad de adaptarse a las nuevas exigencias de una sociedad que está en continua búsqueda de experiencias culturales, que vayan más allá de la mera contemplación de los objetos colocados en una vitrina? Haciendo un poco de historia podemos recordar cómo en la Conferencia Internacional de Museografía, celebrada en Madrid el año 1934, se puso gran interés en potenciar la investigación museística relacionada con la manera de organizar, exponer, conservar y difundir los bienes culturales depositados dentro de los museos. Además, se aconsejaba que la estructura de los edificios antiguos se respetara en la medida de lo posible y se tuviera en cuenta el entorno en que se encontraban. Para la Conferencia era primordial valorar primero el contenido de las obras que formarían parte de las colecciones del museo y las medidas que se deberían tomar para su adecuada conservación, pasando a un segundo plano el edificio arquitectónico que debía albergarlas. Es evidente que se privilegiaba el contenido frente al continente en una época en la que existía una gran sensibilidad y preocupación por recuperar las obras de arte del largo letargo en que muchas habían sobrevivido olvidadas en los almacenes de los museos. Urgía, por tanto, su recuperación,

conservación, protección y adecuada exposición en las salas de los museos. Se continuaba, así, el interés por conocer el carácter científico de las colecciones promovido durante el siglo XIX y en el que los museos eran considerados como centros de investigación y concienciación del valor de las obras de arte.

Sin embargo, con el paso del tiempo, la sensibilidad ha ido cambiando y se ha desplazado hacia la valoración del museo como continente considerado en sí mismo como una obra artística, mientras que las obras se estimaban como una parte importante pero complementaria del edificio. Ya Richard Wagner, a finales del siglo XIX, había tratado de unificar las artes partiendo de su idea sobre la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), formulada en su obra *Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del futuro), en la que trataba de reunir en una sola obra el arte de la danza, la música y la poesía con la arquitectura, la escultura y la pintura. A ello contribuyó el arquitecto Frank Lloyd Wright cuando, en 1959, diseñó el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York y convirtió el edificio arquitectónico, en forma de espiral, en un símbolo y modelo de lo que debería ser la arquitectura museográfica. De hecho, otros muchos museos han seguido esta línea constructiva, como el Guggenheim de Bilbao, diseñado por el arquitecto norteamericano Frank Gehry, como consecuencia de la colaboración entre las Administraciones Vascas y la Solomon R. Guggenheim Foundation. En él se ha tratado de combinar las obras expuestas con los espacios singulares y versátiles a fin de ofrecer a los visitantes una experiencia museística totalmente novedosa. Que la arquitectura de los museos se haya convertido en uno de los elementos que más llaman la atención del público contemporáneo, pone de manifiesto la importancia que está adquiriendo el museo como edificio convertido en un verdadero logotipo, como reclamo publicitario que atraiga un elevado número de visitantes. Nos movemos, por tanto, en la dinámica de lo líquido y mutable, donde todo se relativiza y se valora según los gustos del momento. Las obras del museo son importantes, pero la imagen que se ofrece del edificio pasa a ser tan importante o más que las mismas obras expuestas, al ser valorado como una obra más de arte.

Los visitantes consideran al museo tradicional como una institución estable que expone sus colecciones permanentes de manera monótona y repetitiva, sin ningún aliciente que les motive y les llame la

atención para acercarse a visitarlo. Deseosos de tener experiencias nuevas, exigen al museo modelos diferentes de exposición de las obras, lo que le obliga a estar en una continua actitud de cambio y renovación. Consecuencia de ello es la tendencia a programar exposiciones temporales que poseen una duración limitada en el tiempo y suelen ser utilizadas para atraer a los visitantes, y como un medio al servicio del marketing y de la economía del mercado. De ahí que el museo líquido asuma con toda naturalidad las exposiciones temporales, sin por ello tener que perder su identidad. Las grandes exposiciones temporales o *blockbuster exhibitions*, pueden contribuir a que, independientemente de que en ellas se creen escenarios efímeros que podrían resultar negativos para el museo, se dé una mayor confluencia de visitantes, sobre todo no habituales, contribuyendo a su fidelización. Al mismo tiempo, favorecen la obtención de beneficios económicos y ofrecen la posibilidad de contemplar, desde nuevas claves de lectura, aquellas obras que se conservan en los almacenes de los museos. La adopción, por parte de los museos, de determinados logotipos asociados a arquitectos de vanguardia, como Richard Rogers, Jean Nouvel, Rafael Moneo, Frank Gehry, Norman Foster o César Pelli, así como de marcas relacionadas con grandes artistas como Picasso, Warhol, Monet o el Bosco, contribuye a que dichas exposiciones consigan atraer un importante número de visitantes, constatando que en todas ellas la garantía de su éxito se fundamenta en el nombre del artista o arquitecto al que se asocia la exposición. Y el museo líquido posee las condiciones necesarias que se requieren para animar a los visitantes, cada cierto tiempo, a que visiten dichas exposiciones porque les permite tener siempre experiencias novedosas.

Otro fenómeno que contribuye a aumentar el número de visitantes es la existencia de muchos museos sin colecciones permanentes, como el MUSAC de León o el Guggenheim de Bilbao, o el hecho de que algunos cedan sus colecciones a museos satélites o franquicias como el Hermitage, el Louvre o el Pompidou. Desde que la *Smithsonian Institution* decidió ofrecer a otros museos exposiciones franquicia, sin un excesivo coste económico, otros museos importantes han tratado de transformar el concepto tradicional de museo y de abrirse a formas más dinámicas y atractivas de presentar sus colecciones. Pero eso no significa que se despreocupen de la conservación de las obras viajeras ni que se desee ponerlas en peligro,

sino que los museos tratan de adaptarse a las nuevas exigencias del público que desea tener acceso a esos bienes culturales. El éxito de un museo no está, por supuesto, en el gran número de público que visita sus colecciones, pero también es verdad que si éstas no son visitadas, su valor como patrimonio cultural se vería muy devaluado. La cuestión que se plantea es si esos museos franquicia contribuyen o no a que el público conozca, se interese, valore y disfrute del patrimonio cultural o, por el contrario, se trata de una nueva forma de inversión mercantilista en la que se comercializa su oferta, sin descartar la posible colonización cultural que se pretende realizar desde los museos.

Según Ramadori (2016, p. 6) el museo líquido corre el peligro de convertirse en una especie de muestra temporal, en continua evolución, que ha de competir con otras exposiciones de duración limitada que se siguen ofreciendo desde diferentes instituciones. Pero, en todo caso, dicho museo ya se preocupa de ofrecer actividades novedosas que sirvan de apoyo a las diversas tareas de conservación y exposición programadas con las colecciones permanentes. Y, para ello, se sirve de los medios tecnológicos, potenciando también la valoración del patrimonio cultural y las exposiciones virtuales. De hecho, como ya hemos dicho más arriba, el concepto de museo líquido suele ir asociado al surgimiento de las nuevas tecnologías que, al cambiar constantemente, ofrecen al visitante la posibilidad de tener diferentes experiencias que le llevan a saltar de una obra a otra y a compartirla en el espacio de la red siempre cambiante (Boiano y Gaya, 2016, p. 9).

En opinión de Ramadori (2016, p. 8), la dimensión física de los museos también se ha visto influenciada por la dinámica de la sociedad líquida, que les ha llevado a distanciarse de la concepción estática que aquellos poseían. Frente a los espacios neutros y las arquitecturas cuadradas, características de los museos racionalistas, los museos líquidos ofrecen instalaciones fluidas que posibilitan visiones diversas y en continuo cambio, que facilitan una lectura más subjetiva de los espacios y de los objetos expuestos, en el que privan los enfoques emocionales. Por tanto, en la sociedad líquida también hay lugar para la existencia de una arquitectura museológica líquida que no ha de buscar necesariamente como fin primordial la mercantilización cultural, sino que está sujeta a una serie de condiciones que determinan su desarrollo. No hemos de olvidar que, desde el punto de vista histórico, no se ha dado nunca una cultura única y monolítica,

sino que en un mismo período han coexistido diferentes tendencias, que se han enfrentado entre sí dando lugar a lo que Colonna (2014) denomina la dialéctica clásica/anticlásica. Al igual que el museo líquido, la arquitectura líquida puede ser identificada como una forma de representación de nuestro periodo histórico y la respuesta adecuada a las necesidades de comunicación de nuestra sociedad. Éstas pueden conjugarse con una mayor valoración de los bienes culturales, de los que, a su vez, se obtienen ingresos económicos con la afluencia de visitantes. Por otra parte, si consideramos la arquitectura líquida como el contenedor donde se recopilan los objetos museísticos y se preparan los espacios expositivos, podemos deducir que aquella, como cualquier otra manifestación artística, se encuentra imbuida de historicidad y está en condiciones de ser interpretada como una instalación que acoge las obras dándoles un nuevo significado (Ramadori, 2016, p. 8).

A este propósito, Salvatore Rugino (2008), al exponer el contenido de su obra *Liquid box*, parte de la idea de una "lógica líquida" que está fuertemente respaldada por las tecnologías digitales, que contribuyen a la creación de nuevas formas de vida, más flexibles y abiertas, y que vienen determinadas por factores externos a la disciplina de la arquitectura, por lo que no son predecibles como las matemáticas. Se caracterizan por poseer la capacidad de los líquidos puesto que, al no tener una forma específica, se adaptan con facilidad al contenedor o al contenido y puede afirmarse que pertenecen a un espacio euclidiano. Partiendo del hecho que nos encontramos inmersos en una nueva realidad donde las tecnologías de la información promueven una forma de vida en red que, a su vez, se encuentran conectadas a otras redes y en continua transformación, nos lleva a pensar la arquitectura y las ciudades de una manera totalmente innovadora. No es de extrañar que, ante esta nueva realidad, la arquitectura esté llamada a expresarse a través de nuevas palabras, términos y significados que pongan de manifiesto la transformación cultural que se ha dado en nuestros días.

Tanto el museo como el patrimonio están llamados a dinamizar la sociedad y a promover la participación de los ciudadanos en la valoración y utilización responsable de los bienes culturales. Por eso, es necesario redefinir el concepto de patrimonio y adoptar una nueva narrativa que tenga en cuenta a la persona en su totalidad, quien está

llamada no solo a cuidar la realidad material que le rodea, sino también a desarrollar nuevas formas de narrar y documentar todos los fenómenos que hoy se dan dentro de la sociedad, ya sean relativos a la cultura, al medioambiente o incluso a la forma de gestionar el mismo patrimonio.

En cuanto a la forma de gestionar el patrimonio podemos fijarnos en personas pertenecientes al campo de la gestión empresarial que están aportando una visión bastante creativa y moderna de cómo se han de afrontar los retos de una sociedad en continuo cambio. Uno de los ejemplos lo tenemos en Aitor Grandes, Co-Founder y CEO de MetaStartup, un tecnólogo y emprendedor que ha creado la compañía 24symbols.com (<https://www.24symbols.com>), un servicio para leer libros digitales en internet basado en un modelo de suscripción, y la MetaStartup.com. (<https://www.metastartup.com>). Grandes, ante el fenómeno de la sociedad líquida, opina que las nuevas “empresas líquidas” están en posición de poder dar respuesta a un nuevo tipo de sociedad cambiante, en la que la velocidad es la que lleva la delantera. Eso significa que, desde el punto de vista empresarial, la liquidez no solo interviene en el modo de producir un determinado producto o de gestionar una empresa, sino en las mismas políticas de contratación, organización y emplazamiento. A este propósito, es de resaltar cómo el Informe de *Accenture Technology Vision 2016*, al hablar de las tendencias tecnológicas emergentes, en la Tendencia 2 sobre fuerza de trabajo líquida, señala que “Las empresas están invirtiendo en las herramientas y tecnologías que necesitan para mantener el ritmo de cambio constante de la era digital. Sin embargo, hay un factor crítico que se está quedando atrás: la fuerza de trabajo. Las empresas necesitan algo más que una tecnología adecuada; necesitan aprovechar esa tecnología para permitir a las personas adecuadas hacer las cosas apropiadas en una fuerza de trabajo «líquida», adaptable, preparada para el cambio y con capacidad de respuesta” (Informe 2016, p. 8). Pues bien, eso que se aplica a las empresas también puede referirse, salvando las distancias propias de cada campo, a la manera de gestionar el patrimonio y los museos, que han de estar muy atentos para que las personas, -ya sean visitantes, conservadores o patrocinadores de los museos-, se sirvan de las nuevas tecnologías como una forma de capacitación que les facilite adaptarse y aprender constantemente, aportar nuevas soluciones e

impulsar el cambio continuo dentro de los museos y del patrimonio cultural.

Estamos convencidos de que dentro de los museos y de las instituciones patrimoniales se necesita potenciar el liderazgo compartido y estar dispuestos a dejar espacio para la innovación y la revisión de los proyectos e ideas en cortos espacios de tiempo. Todas las personas que forman parte de la vida de los museos pueden aportar sus ideas y su capacidad creativa, de manera que colaboren en la forma de afrontar el nuevo paradigma líquido, en el que la incertidumbre y los cambios constantes exigen dar respuestas distintas en cada momento preciso, sin que se tenga opción a dejarlas para más tarde. Pero, para ello, habrá que potenciar dentro de los museos el trabajo en equipo y el liderazgo consultivo y participativo.

## **5. Museos, Patrimonio y Turismo en la Sociedad de Consumo**

Los museos, al igual que los monumentos, los yacimientos arqueológicos, los edificios civiles y religiosos o las ciudades históricas, han entrado dentro de la dinámica de la sociedad de consumo y lo han hecho a través del turismo cultural. Ciudades como París, Londres, Roma, Florencia, Venecia, Viena, Atenas, Madrid, Barcelona, Córdoba, Granada, Málaga o Toledo se han convertido en destino prioritario del turismo cultural para un público deseoso de disfrutar con la contemplación de dicho patrimonio. Conscientes de la importancia que el turismo ha adquirido de cara a la difusión del patrimonio, los museos no han dudado en incorporar a sus programas de promoción el marketing como una forma de darse a conocer y de captar visitantes aumentando su audiencia. Y lo han hecho al observar cómo los parques temáticos ofrecían multitud de actividades que proporcionaban a los visitantes la posibilidad de pasar el tiempo divirtiéndose y teniendo una experiencia sensorial y emotiva muy agradable, al tiempo que les permitían tener acceso a los espacios de consumo como bares, restaurantes y tiendas de productos diversos que favorecen el consumo.

Tenemos diversos ejemplos de cómo los parques temáticos han sabido responder a las exigencias de un público cada vez más propenso a consumir experiencias sorprendentes y novedosas. Especial importancia ha ido adquiriendo el parque temático Epcot de la *Walt*

*Disney World Resort* de Florida, inaugurado en 1982 con el nombre de *Epcot Center*. Sus atracciones son visitadas por numeroso público, generando una fuente importante de ingresos económicos que potencian su dinamismo y disposición a colaborar en el ofrecimiento de diversos eventos culturales, que ya quisieran para sí muchos de los museos norteamericanos. También las casas museo de artistas o personajes que han hecho historia en el mundo de la música, del cine o de otras artes han logrado llamar la atención del público, que recorre enormes distancias para acercarse hasta los lugares donde se ubican con el propósito de contemplar los recuerdos de sus ídolos. Así, Graceland, el hogar de residencia de Elvis Presley, se ha convertido, desde 1982, en una casa museo, templo y archivo donde se conservan y exponen más de un millón de diferentes piezas de guardarropa, trofeos, inmobiliario, fotos y documentos de uno de los más grandes símbolos de la música Rock and Roll del mundo. En él también se ofrecen algunas de sus instalaciones para albergar eventos especiales como bodas, encuentros de promoción y corporativos y, además, muy cerca, se sitúan el museo de aviones y el museo de coches utilizados por el cantante. Cada año lo visitan más de 600.000 personas.

Los museos e instituciones patrimoniales han tomado conciencia de que, si los parques temáticos, con unos precios bastante elevados de entrada, consiguen atraer a una gran cantidad de público, ellos también pueden potenciar la asistencia a sus exposiciones y lugares culturales cambiando radicalmente las escenografías, adoptando las nuevas tecnologías y, sobre todo, las formas de diseñar y presentar sus colecciones y monumentos. Todo ello, acompañado de un estudio pormenorizado de las necesidades, exigencias y expectativas que ponen de manifiesto los visitantes.

Ante el desarrollo que el turismo cultural ha experimentado en nuestra sociedad, tanto los museos como el patrimonio han visto en él la posibilidad de atraer a un público muy diverso que está dispuesto a desplazarse y viajar de manera continuada para disfrutar de la cultura gastronómica, paisajística y recreativa, asistiendo a fiestas tradicionales y populares, festivales de cine, teatro o danza y a desfiles de diseño de moda. Pero también siente una cierta atracción por la singularidad del patrimonio cultural manifestado en museos, monumentos y ciudades, acercándose a ellos para visitarlos. Por eso, es preciso tener muy presente al tipo de público que se dirigen para

poder satisfacer ampliamente todas sus expectativas, lo que supone tener un conocimiento amplio del mismo, saber cuáles son sus aspiraciones y deseos, o qué sensaciones pretenden experimentar. Porque no es lo mismo dirigirse a un sector de la población de edad más avanzada que, a los jóvenes, a personas de negocios, a especialistas en diferentes ciencias o a grupos de familias, todos ellos con situaciones económicas, culturales y personales muy distintas, que exigen una oferta cultural personalizada y diversificada.

Sin embargo, muchos se plantean la pregunta de si los museos y el patrimonio han de entrar en la dinámica de la sociedad de consumo propia de los centros comerciales, viendo en este hecho un peligro de relativización y de empobrecimiento del concepto de cultura, tal y como se ha concebido hasta nuestros días. A pesar de ello, no cabe duda de que algunos museos importantes como el *Guggenheim* o la *Tate Modern* han sabido crear una marca cultural como rasgo distintivo de identidad, que ha entrado a formar parte del mercado internacional como instituciones dispuestas a ofertar una manera propia de ver y de sentir el arte, y que están teniendo un gran éxito de público. Los museos, ya sean públicos o privados, se ven en la necesidad de utilizar los medios relacionados con la mercadotecnia, con el propósito de obtener ingresos que contribuyan a la financiación de los gastos ocasionados por sus instalaciones y actividades culturales. Conscientes de ello, no tienen inconveniente en permitir el uso de sus instalaciones para diversas celebraciones y acontecimientos sociales, tanto públicos como privados, así como la promoción y venta de diversos productos que llevan la marca de la casa.

Los mismos museos utilizan sus obras de arte como forma de promoción y, al mismo tiempo, de obtención de recursos económicos. Un ejemplo lo tenemos en el Museo del Prado que, con motivo de la celebración del bicentenario de su fundación, ha llegado a un acuerdo con la empresa de moda Zara para que ésta cree una colección meme *Becoming a work of art* de cuatro camisetas y tres sudaderas que llevan impresas unas imágenes inspiradas en los cuadros más conocidos del museo, como son el del Emperador Carlos V con su perro de Tiziano, la Monna Lisa, las Meninas de Velázquez o las Tres Gracias de Rubens, a un precio medio entre 18 y 36 euros (Morán, 2019). Pero ya antes el Museo del Louvre se sirvió de algunos cantantes para los mismos fines que el Museo del Prado, permitiendo que Beyoncé y Jay-Z, en la

promoción del videoclip sobre su disco *Apeshit*, se paseasen por sus salas y se fotografiasen delante de la Monna Lisa, la Victoria de Somotracia o la Consagración de la Primavera (Vicente, 2018).

Observamos que el mundo de la moda también ha entrado en los museos como si de una obra de arte más se tratara. Ya en el 2000 el Museo *Guggenheim* de Nueva York tuvo la iniciativa de presentar en sus salas la obra del diseñador Gorgio Armani compuesta por unas 400 piezas de su colección que, más tarde, se expondrían también en el *Guggenheim* de Bilbao y en la *Royal Academy* de Londres. Desde entonces, muchas son las exposiciones sobre diferentes marcas de moda que se han ido realizando en diversos museos. Así, en el año 2015, en el *Victoria and Albert Museum* y en el *National Museum of Art and Design* se organizó la exposición *Alexander McQueen: Savage Beauty* con la colaboración de la casa de moda Swarovski y el patrocinio de la American Express. En el mes de julio de ese mismo año tuvo lugar la exposición de *Yves Saint Laurent: Style is Eternal* en el Museo Bowes de la ciudad de Barnard Castel, en el condado de Durham, patrocinada por la Fundación Pierre Bergé-Yves Saint Laurent. Más tarde, en otoño, el *Desing Museum* de Londres acogió la exposición *Life on Foot* de la marca española Camper, y el *Fashion and Textile Museum* de la calle Bermondsey (Londres) organizó la exposición *Liberty in Fashion* con motivo de la celebración del 140 aniversario de los grandes almacenes londinenses Liberty. Finalmente, la Galería *Charles Saatchi* de Londres se convirtió en la sede de la exposición *Mademoiselle Privé* donde se expusieron las creaciones de Chanel y la obra de alta costura de Karl Lagerfeld.

A través de todas estas marcas los museos pretenden acercarse a las personas de una manera distinta, sirviéndose del marketing cultural para conseguir ante todo que tengan una experiencia agradable en su contacto con las obras y, al mismo tiempo, lograr que se dé un retorno de inversión (*Return on Investment*) que repercuta de manera positiva en los recursos económicos que éstas adquieren. En una sociedad líquida, donde el hacer es más importante que el tener, el marketing cultural potencia aquellas experiencias que llevan a las personas a satisfacer sus deseos de viajar, asistir a un concierto o visitar un museo. Se buscan nuevas sensaciones que siempre hay que renovar porque, al consumirse, van cambiando al mismo ritmo que la vida feliz posmoderna en la que “cada uno de sus momentos dura sólo

un rato hasta que llegue el próximo” (Bauman, 2007b, p. 20). Con ello se pretende conectar con los diferentes públicos y convertirlos en auténticos *brand lovers*, es decir, en clientes que eligen siempre la misma marca a la hora de comprar un determinado producto y se sienten emocionalmente unidos a la misma porque les produce emociones placenteras. Es lo que pretende Carlos Aguiló, socio fundador de *Katapult*, una agencia de Marketing especialista en hacer que las marcas formen parte de la vida de la gente, y que se creó con el propósito de desarrollar el *Sponsoring*, los *Naming Rights* y el Mecenazgo con los consiguientes beneficios económicos.

Los museos e instituciones patrimoniales contribuyen de manera muy positiva al desarrollo cultural y económico de las ciudades atrayendo no solamente a un gran número de visitantes, sino también de empresas culturales de ámbito nacional e internacional, que desarrollan sus actividades en relación directa con la realidad cultural de las mismas. Un ejemplo de cómo se sitúan las ciudades como centros culturales, aportando los medios necesarios para potenciar los museos y los centros patrimoniales, lo tenemos en la ciudad de Málaga que ha utilizado el logotipo “*Málaga ciudad de museos, donde habita el arte*” con el propósito de favorecer el impacto del turismo cultural y, al mismo tiempo, fomentar su desarrollo económico. Para su alcalde, Francisco de la Torre, la nueva marca quiere ser un reclamo para que los operadores empresariales y culturales consideren la ciudad como una referencia cultural y museística de primer orden en nuestro país y en todo el mundo. Al mismo tiempo, la preocupación por la sostenibilidad del turismo y la conservación de los lugares patrimoniales es la muestra más evidente de que existe una gran sensibilidad por preservar el medio ambiente y el entorno de los museos y de los monumentos, de manera que hoy no se puede diseñar una exposición o visita cultural sin tener en cuenta esta realidad.

El desarrollo del turismo ha tenido mucho que ver con la recuperación de algunas tradiciones de los pueblos que habían estado olvidadas desde hace tiempo y que se han actualizado como reclamo para atraer a un mayor número de turistas. Estamos de acuerdo con Velasco (1990, p. 143) cuando señala que, gracias a la riqueza y variedad de su folklore, algunos pueblos se han convertido en un referente turístico hasta tal punto que éste se ha apropiado del folklore exigiendo al pueblo “no que se muestre como es sino que se muestre

según la imagen que de él se tiene”. Al mismo tiempo, el autor destaca cómo algunos de los rasgos más característicos del folklore son sus paradojas, pues gracias al turismo han podido conservar sus tradiciones que les ha servido para progresar económica y socialmente.

Nos movemos en una sociedad de consumo en la que la cultura es presentada como el lugar por excelencia donde se almacenan una serie de bienes para que sean consumidos por los potenciales clientes. El mundo cultural se asemejaría a una gran tienda en la que, a través de unos anuncios bien diseñados, se exponen una serie de productos con el propósito de despertar el deseo del público y satisfacerlos de la manera más rápida posible. La sociedad necesita consumir productos culturales, que es preciso renovar constantemente para que no se queden obsoletos. Los museos, conscientes de esta realidad, organizan de manera continuada una serie de exposiciones temporales, que son el exponente claro de ese deseo de consumo irrefrenable. Si se consigue seducir al público para que compre la mercancía cultural, es decir, para que se decida a visitar las exposiciones, se habrá conseguido fidelizar la clientela para futuras muestras de arte o de eventos culturales que refuercen su autoestima y le den la sensación de haber vivido una experiencia gratificante y enriquecedora.

Lo mismo sucede con las distintas formas de patrimonio cultural expuesto en nuestras ciudades, entre las que se encuentra el arte urbano o callejero, cuyo aspecto más significativo es su carácter efímero, y que se realiza utilizando las técnicas del graffiti, la serigrafía, el collage o el estencil con el propósito de protestar contra todo lo que signifique tradición y esquemas del pasado. Al igual que el movimiento vanguardista del dadaísmo, el arte urbano se opone a todos los cánones de la belleza clásica y a los principios inamovibles del pensamiento único, apostando por el cambio, la libertad, la espontaneidad, lo inmediato y lo imperfecto frente al orden, la perfección y lo inmutable (Villalba, 2011, p. 93).

## **6. La educación en museos y patrimonio dentro de la sociedad líquida**

Un aspecto a tener en cuenta es cómo afrontar la educación en los museos y en el patrimonio dentro de una sociedad líquida. Si, como

señala Bauman en su libro *Sobre la educación en un mundo líquido* (2013b), la idea de educación que se venía defendiendo en la modernidad ya no nos sirve y, por tanto, las herramientas de la pedagogía tradicional se han vuelto obsoletas, será preciso promover un tipo de educación que enseñe a vivir en un mundo sobresaturado de información, en el que la cultura ya no se considera como un conjunto “sólido” de saberes, sino más bien como algo cambiante, fugaz y líquido.

Bauman nos presenta dos formas de entender la educación, muy diferentes entre sí. Por una parte, estaría la educación en la modernidad sólida donde la educación es siempre jerárquica y consistiría en la acumulación del conocimiento, que ha de conservarse para siempre porque posee un valor importante en cuanto que ofrece a las personas la posibilidad de desarrollarse personal, profesional y socialmente. La educación es entendida como un proceso de vida que exige un compromiso y una responsabilidad de cara al futuro, al tiempo que crea unos vínculos humanos sólidos. Además, considera el consumismo como una forma de acumulación de bienes que se han de conservar. El punto de encuentro de las personas tiene lugar en los espacios físicos y, para conocer nuevas culturas, es necesario viajar desplazándose de un lugar a otro. La competitividad de las empresas se fundamenta en la creación de relaciones entre los clientes, y la planificación del futuro es algo prioritario, por lo que se buscan trabajos que garanticen el futuro económico.

Por otra, se encuentra la educación en la modernidad líquida en la que la educación, siempre provisional y abierta a la incertidumbre, consiste en gozar brevemente del conocimiento, que es algo de lo que puede desprenderse con facilidad y solo es válido por su novedad. La educación sirve para producir un conocimiento que se utiliza en el momento y una sola vez, y no exige ningún compromiso de cara al futuro ni ningún tipo de responsabilidad. El consumismo está basado en el gozo breve de las cosas porque todo es desechable. Los puntos de encuentro son las redes sociales y para conocer las diferentes culturas basta con un viaje virtual a través de los dispositivos electrónicos. La competitividad de las empresas tiene su consistencia en las redes sociales y no se ve necesario planificar el futuro porque no se buscan trabajos que duren toda la vida, sino que será necesario cambiar de empleo con frecuencia.

Teniendo presentes estas premisas, hemos de ver hasta qué punto es posible aplicarlas a la educación en los museos y el patrimonio. Para ello, es preciso hacer una distinción entre el museo sólido y el museo líquido. Algunos autores, como Joaquín Esteban Ortega (2011, p. 109-110), identifican el museo sólido o unívoco con el museo tradicional y el museo líquido o equívoco con el museo posmoderno, dejando en medio el museo analógico o moderno.

Según este autor, si seguimos el esquema presentado por Bauman y lo aplicamos a dichos museos, observamos que el museo tradicional o sólido es unívoco y nos presenta el conocimiento de una manera piramidal y jerarquizada. En él, los responsables de los museos se esfuerzan por adquirir, conservar y exponer las obras de sus colecciones, y todo su empeño se centra en ofrecer a los visitantes una visión bien definida y determinada, siguiendo un relato fijo y previamente establecido por los especialistas de las colecciones. De esta manera, los visitantes no intervienen para nada en el diseño y ejecución de las exposiciones y su actitud dentro del museo es totalmente pasiva. Los educadores y mediadores tienen como tarea explicar los mensajes que se les ha propuesto y no pueden salirse de dicho esquema a la hora de explicar el contenido de la exposición. La educación que ofrecían dichos museos se parecía bastante a la impartida en la educación formal del sistema educativo, que se caracterizaba por la separación física existente entre el profesor, que impartía la enseñanza, y el alumno que la recibía pasivamente y debía ser evaluado sobre los conocimientos adquiridos.

El museo posmoderno o líquido es equívoco y nos muestra el conocimiento de una manera más horizontal, flexible y contando siempre con los diferentes departamentos. En él, todo es ambivalente, incierto y controvertido, por lo que no ofrece esquemas fijos ni teorías cerradas, sino que prefiere que los visitantes participen activamente en la elaboración del discurso expositivo desde una actitud de diálogo abierto a la pluralidad de opiniones. Los visitantes han de crearse su propia visión personal de la exposición y ser capaces de hacer una crítica de la misma, mientras que los educadores tienen como misión servir de filtro de los efectos producidos por los aspectos instrumentales utilizados en la educación y, al mismo tiempo, relativizar la sacralización excesiva de la exposición. Tanto los contenidos, como las tecnologías aplicadas y las formas de

entretenimiento que se adopten han de estar siempre dispuestas al cambio porque en el museo líquido todo es mutable.

En una posición intermedia estaría el museo moderno o analógico que es considerado como un centro de democratización del saber, si bien sigue siendo vertical, jerárquico y técnico. En él se exponen y comunican las obras teniendo en cuenta las exigencias del mercado, sirviéndose de los medios de difusión y de entretenimiento para atraer al público. Los visitantes son invitados a participar en sus actividades pero, al mismo tiempo, son considerados como consumidores. Los educadores están muy centrados en la difusión de las obras expuestas, sirviéndose de todo tipo de textos explicativos y rótulos orientativos para el público. A este respecto, el filósofo Maurico Beuchot (2000, p. 38) nos recuerda que el método hermenéutico, que utiliza la analogía como método de interpretación, nos puede ayudar a evitar el univocismo que conduce a la cerrazón de los positivistas y científicistas que se oponen a cualquier cambio en las estructuras existentes y el equivocismo que fomenta la excesiva apertura del relativismo posmoderno.

Los museos están viviendo un tiempo en el que se entrecruzan diversas formas de acercarse a los visitantes a través de prácticas novedosas y siempre cambiantes, propias de la sociedad líquida, que nada tienen que ver con los antiguos formatos museísticos utilizados hasta hace muy pocas décadas. Por eso, tienen como tarea diseñar nuevos caminos para la museología del siglo XXI, donde sea posible promover la conciencia crítica y el lenguaje poético como una forma de aprendizaje que sobrepase sus propios límites y les deje la puerta abierta a posibilidades hasta ahora desconocidas. La irrupción de la “modernidad líquida” ha provocado una conmoción importante en el ámbito educativo que ha de afectar necesariamente también a la educación en museos y patrimonio. En un mundo en constante movimiento y mutación, los museos han de afrontar la situación con optimismo y creatividad a la hora de plantearse cómo presentar la institución, qué contenidos ofrecer y qué sistema de aprendizaje utilizar que estén en consonancia con los tiempos líquidos en los que nos ha tocado vivir. En el acierto o no de saber combinar la tradición y la modernidad, lo antiguo y lo nuevo, lo sólido y lo líquido, los museos se estarán jugando la pervivencia de parte de su futuro como espacios de educación y aprendizaje significativos.

## **7. ¿Tienen futuro los museos y el patrimonio en una sociedad líquida?**

Llegados a este punto de la reflexión, podemos preguntarnos si los museos y el patrimonio tienen futuro en una sociedad líquida donde los cambios son muy rápidos e imprevisibles y se constata cómo se pasa con suma facilidad de una sociedad de productores a otra de consumidores. Partimos del convencimiento de que no existe un modelo único de museo ni de patrimonio, sino que se da una pluralidad fragmentada y diversificada de modelos que nos obligan a reconocer que hoy es necesaria una nueva forma de pensar y de redefinir el museo y el patrimonio. A partir de ahí, será necesario crear las condiciones apropiadas que faciliten la existencia de unas relaciones cada vez más dinámicas entre la sociedad, el arte y los espacios culturales. Para que esto sea posible, será preciso romper determinados esquemas mentales que nos impiden deshacernos de una idea de museo y de patrimonio monolítica, sólida e inmutable, casi sagrada, en la que todo está dicho y no se ve la necesidad de cambiar nada de lo ya existente. Tradicionalmente, el museo se ha concebido como una institución que tenía como tarea fundamental conservar y proteger el patrimonio cultural para que fuera conocido y disfrutado por la sociedad. Pero es evidente que la idea de museo se ha ido transformando y ya no responde a esos esquemas antiguos de la museología tradicional, sino que se ha adaptado a las nuevas exigencias de una sociedad que pide más entretenimiento y tiempo para el disfrute que para la reflexión y la crítica constructiva. Al patrimonio cultural que conservan los museos se le exige que sea ligero, entretenido, espectacular, cambiante, productivo económica y políticamente y que contribuya al desarrollo sostenible del lugar donde se encuentra contextualizado. Responder a todas esas expectativas exige, por parte de los responsables de los museos y del patrimonio, un ejercicio de reflexión y de imaginación creativa que esté dispuesta a poner en movimiento todos los mecanismos necesarios para que dichos cambios se lleven a la práctica de manera efectiva. Tratar de combinar el valor cultural de todo el patrimonio museístico, haciendo hincapié en sus fortalezas y posibilidades desde el punto de vista científico, con la necesidad de convertirlo en una experiencia

gratificante y lúdica, es un reto que hay que asumir con todas las consecuencias si queremos concienciar, sensibilizar y educar al público para que lo conozca, lo valore y lo conserve.

El museo ha de considerarse como un relato y acontecimiento vivo y dinámico que no puede limitarse a ser un simple contenedor de obras, sino que está abierto a asumir todos los cambios que sean necesarios para responder, de manera satisfactoria, a las exigencias de las personas que viven en un tiempo y en un contexto socio cultural con unas características muy determinadas, que pueden ir cambiando según evoluciona la sociedad. Su capacidad de adaptación ha de ser tal que esté dispuesto a correr el riesgo de ver desnaturalizada aparentemente su razón de ser. Muchos profesionales de los museos temen que si el museo no conserva los fundamentos conceptuales que ha tenido hasta ahora, pierda su razón de ser y se quede reducido a la pura banalización o al mero espectáculo, sin una base cultural sólida. Es evidente que existe dicho peligro, pero también es verdad que si queremos romper con los esquemas tradicionales, porque los consideramos obsoletos y carentes de significado para la sociedad de hoy, se nos exige asumir los postulados de la posmodernidad museal, activar la creatividad y tratar de responder a los interrogantes que se nos plantean cada vez con mayor urgencia. Si la sociedad no encuentra sus inquietudes y expectativas reflejadas en los objetos expuestos dentro del museo, difícilmente se sentirá atraído por conocerlos ni decidirá visitarlos.

Esto implica que los museos no pueden dejar de centrarse en el presente, sin que por ello tengan que olvidar o desentenderse del pasado que les ha configurado hasta nuestros días. Cuando algunas vanguardias artísticas constataron que los museos se habían alejado de la sociedad, convirtiéndose en un monopolio de las clases intelectuales, no tuvieron reparo en llevar el arte a la calle para devolvérselo a la sociedad. Y los museos se vieron obligados a asumir que la realidad había cambiado y no podían seguir actuando como lo habían hecho siempre. Pero sabemos que el presente es cambiante, como lo es también nuestra manera de situarnos ante la realidad social y cultural en la que vivimos. Y si ha cambiado el paradigma, no podemos desentendernos de él, sino que se nos exige tratar de comprenderlo y de afrontarlo con creatividad para saber cómo situarnos ante los procesos culturales que exigen cambiar las prácticas que se han venido

desarrollando hasta ahora relacionadas con los museos y el patrimonio cultural. En todo caso, el museo ha de estar dispuesto a acoger y asimilar todo lo que la sociedad le ofrece y, al mismo tiempo, ha de devolverle lo que se ha ido creando dentro de él.

Si los museos y el patrimonio cultural hacen presente la memoria colectiva de los pueblos, quiere decir que están llamados a combinar lo líquido con lo sólido. Por una parte, dentro de la sociedad líquida, los objetos de los museos son consumidos con gran rapidez, como lo son las emociones, lo que exige al museo renovarse de manera continuada para no quedarse obsoleto ni envejecer prematuramente. No basta con conservar sus colecciones permanentes inalterables, sino que ha de procurar que todos sus fondos se vayan renovando y exponiendo al público de manera continuada a través de las exposiciones temporales, cuyas instalaciones se montan y desmontan según el tiempo de duración del evento cultural. Pero, por otra, en el museo sólido o tradicional las obras de arte se resisten a envejecer y desaparecer para siempre, exigiendo una continuidad que les lleve a perpetuarse más allá del tiempo y del espacio. No podemos ignorar que, en la vida cotidiana, nos encontramos con las obras en su estado físico ocupando un lugar dentro del museo o del espacio urbano, pero también que nos adentramos en un mundo virtual que facilita una inmersión totalmente líquida en el patrimonio cultural que nos está indicando las múltiples, variadas y cambiantes posibilidades de acercarnos a él. Como señalaba Guillermo Solana, director del Museo Thyssen de Madrid, en uno de los cursos impartidos en *El Cultural* (Díaz de Quijano, 2016), “Los museos ya no son solo sitios físicos, sino una presencia en la iconosfera”, donde las informaciones circulan en los medios de comunicación, evidenciando que, si no se está en ellos, es como si no existieran. Habrá que buscar, por tanto, nuevas formas de integrar e insertar el patrimonio cultural en la sociedad actual entendido en un sentido amplio, en el que tiene cabida la cultura del pasado y del momento presente, expresada en todas sus formas y matices, asegurando su presencia mediática, siempre cambiante, efímera y frágil, propia de la sociedad líquida en la que nos movemos. El futuro de los museos y del patrimonio está asegurado a condición de que sepamos situarnos adecuadamente ante una nueva forma de percibir el mundo.

## Bibliografía

ACCENTURE TECHNOLOGY VISION (2016): [URL: <https://www.accenture.com/es-es/acnmedia/Accenture/next-gen/tech-vision-2016-geo/assets/Accenture-IT-Tech-Trends-Technology-Vision-Exec-Summary-2016-Spanish.pdf>]. Acceso el 5/03/2019.

ARIZPE, L. (2006): *Culturas en movimiento. Interactividad cultural y procesos globales*. México: Cámara de Diputados, LIX Legislatura-UNAM/CRIM-Editorial Miguel Ángel Porrúa.

BAUMAN, Z. (2007a): *Tiempos líquidos: vivir una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores.

BAUMAN, Z. (2007b): Arte, muerte y postmodernidad. *Arte, ¿líquido?* (Z. Bauman, H. Braun-Vega, J. Villeglé, eds.). F. Ochoa de Michelena (trad.): 11-24. Madrid: Sequitur.

BAUMAN, Z. (2007c): Arte líquido. *Arte, ¿líquido?* (Z. Bauman, H. Braun-Vega, J. Villeglé, eds.). F. Ochoa de Michelena (trad.): 35-48. Madrid: Sequitur.

BAUMAN, Z. (2013a): *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

BAUMAN, Z. (2013b): *Sobre la educación en un mundo líquido: conversaciones con Ricardo Mazzeo*. Buenos Aires: Paidós.

BAUMAN, Z.; JAUKKURI, M. (2007): Tiempos líquidos, artes líquidas. *Arte, ¿líquido?* (Z. Bauman, H. Braun-Vega, J. Villeglé, eds.). F. Ochoa de Michelena (trad.): 71-96. Madrid: Sequitur.

OIANO, S.; GAIA, G. (2016): Il museo liquido. *MUSEO in-forma, Rivista quadrimestrale della Provincia di Ravenna – Notiziario del Sistema Museale provinciale*, anno XX, nº 55: 9-10.

BEUCHOT, M. (2000): *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM-Itaca.

CANALIS, X. (2018): Cómo Instagram está cambiando los museos (y nuestra relación con el arte). *Edición España. Tendencias*, 16 noviembre 2018. [URL: <https://www.hosteltur.com/109786-como-instagram-esta-cambiando-los-museos-y-nuestra-relacion-con-el-arte.html>]. Acceso el 10/03/2019.

CARRILLO DEL PINO, M. F. (2017): *TFM / ESdesign Barcelona*. [URL: [http://conferencias.esdesignbarcelona.com/DESIGN/memorias/memoria\\_carrillo-del-pino\\_florenzia.pdf](http://conferencias.esdesignbarcelona.com/DESIGN/memorias/memoria_carrillo-del-pino_florenzia.pdf)]. Acceso el 28/04/2019.

CASTILLO RUIZ, J. (2007): El futuro del Patrimonio Histórico: la patrimonialización del hombre. *e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico: 1-35*.

CELDRÁN, H. (2014): Wallpeople, cómo convertir la calle en un museo efímero con la ayuda de los internautas. [URL: <https://www.20minutos.es/noticia/2071766/0/wallpeople/arte-callejero/museo-efimero-internautas/>]. Acceso el 20/03/2019.

CELDRÁN, H. (2017): El museo japonés YCAM permite controlar por Internet los objetos en exhibición. [URL: <https://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/artefactos/>]. Acceso el 20/03/2019.

CHOAY, F. (1992): *L'Allégorie du patrimoine*. París: Seuil.

COLONNA, F. (2014): La dialettica di classico/anticlassico tra Argan, Zevi e Novak per una definizione critico-estetica di "Architettura Liquida". *BTA – Bollettino Telematico dell'Arte*, 16 Giugno 2014, n. 715. [URL: <http://www.bta.it/txt/a0/07/bta00715.html>]: Acceso el 28/04/2019.

DÍAZ DE QUIJANO, F. (2016): Guillermo Solana: "Los museos se mantienen gracias a las exposiciones temporales". [URL: <https://www.elcultural.com/noticias/arte/Guillermo-Solana-Los-museos-se-mantienen-gracias-a-las-exposiciones-temporales/8996>]. Acceso el 29/03/2019.

ESTEBAN ORTEGA, J. (2011): *La condena hermenéutica. Ensayo sobre filosofía de la ambivalencia educativa*. Barcelona: Editorial UOC.

FERGUSON, T. J.; ANYON, R., y LADD, E. J. (1996): Repatriation at the Pueblo Zuni: Diverse solutions to complex problems. *American Indian Quarterly*, 20 (2): 251-273.

FRANCESCHINI, COMISSIONE (1966): Relazione de la Comissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico, e del paesaggio. *Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico*, Anno XVI, 1:119-224.

GEERT, F. van (2018): Representar el multiculturalismo de las sociedades líquidas. Nuevas tendencias expositivas en los museos etnográficos. *El patrimonio cultural en las sociedades líquidas* (I. Arrieta Urtizberea, ed.): 21-40. Bilbao: Universidad del País Vasco.

GIANNINI, Massimo S. (1976): I Benni Culturali. *Rivista Trimestrale di Diritto Pubblico*, Anno XXVI, 1: 3-38.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2018): Los Museos de Sociedad ante la vida líquida. La Memoria sólida y la Intangibilidad conceptual. *Revista Euroamericana de Antropología*, nº.5: 7-18.

GUTIÉRREZ, F. E. (2019): Museos efímeros: El nuevo paraíso para los exhibicionistas de las redes sociales. *elciudadano.com* [URL: <https://www.elciudadano.cl/artes/museos-efimeros-el-nuevo-paraiso-para-los-exhibicionistas-de-las-redes-sociales/02/27/>]. Acceso el 16/03/2019.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2002): *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Trea: Gijón.

LÓPEZ, S. (2015): Manifiesto Intangible. [URL: <http://harddiskmuseum.com/manifiesto-intangible/>]. Acceso el 26/03/2019.

MACEIRA OCHOA, L. (2012): *Museo, memoria y derechos humanos: itinerarios para una visita*. Cuadernos Deusto de Derechos Humanos, nº 68. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Deusto.

MORÁN, N. (2019): Las prendas meme de Zara con los cuadros más famosos del Museo del Prado. *Woman madame*, 15 de marzo de 2019. [URL: <https://www.woman.es/moda/shopping/zara-camisetas-sudaderas-meme-cuadros-famosos-museo-prado?foto=1#galeria-42000-2325124>]. Acceso el 1/05/2019.

POMIAN, K. (1996): Nation et patrimoine. *L'Europe entre cultures et nations* (D. Fabre, ed.): 85-95. Paris: Maison des Sciences de l'Homme.

PRATS, Ll. (1997): *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Editorial Ariel.

RAMADORI, M. (2016): Il museo liquido: evoluzione storica, potenzialità, rischi. *BTA – Bollettino Telematico dell'Arte*, 9 Maggio, n. 807: 11-13.

RUGINO, S. (2008): *Liquid box*. Roma: Aracne.

SCHEINER, T. C. (2008): El mundo en las manos: museos y museología en la sociedad globalizada. *Cuicuilco*, nº 44 (septiembre-diciembre):17-35.

ŠOLA, T. S. (1982): A Contribution to a Possible Definition of Museology. *System of Museology and Interdisciplinarity*. ICOM-ICOFOM, 20-23 October: 1-8. Paris: Museum of Decorative Arts.

ŠOLA, T. S. (2015): *Mnemosophy. An Essay On The Science Of Public Memory*. Zagreb: European Heritage Association.

UNESCO (2001): *Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural*. Paris. [URL: [http://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura\\_10/spl\\_70/pdfs/30.pdf](http://www.congreso.es/docu/docum/ddocum/dosieres/sleg/legislatura_10/spl_70/pdfs/30.pdf)]. Acceso el 15/03/2019.

VELASCO, H. (1990): El folklore y sus paradojas. (*REIS*) *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 49: 123-144.

VICENTE, Á. (2018): Beyoncé y Jay-Z sorprenden con un vídeo grabado en el Louvre. *El País*, 17/06/2018. [URL: [https://elpais.com/cultura/2018/06/17/actualidad/1529231079\\_870495.html](https://elpais.com/cultura/2018/06/17/actualidad/1529231079_870495.html)]. Acceso el 1/05/2018.

VILLALBA, M. (2011): El arte urbano como forma de expresión. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* [Trabajos de estudiantes y egresados], Nº 42:93-94.

WALDMAN M., G. (2006): La cultura de la memoria: problemas y reflexiones. *Política y Cultura*, nº 26: 11-34. [URL: [www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702602](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26702602)]. Acceso el 1/10/2018.

ZAMORA, Anna (2009): Zygmunt Bauman. Arte, líquido? (*Reis*) *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N.º 125:171-182.

## NO PRINCÍPIO ERA O “PATRIMÓNIO”: REFLEXÕES (POSSÍVEIS) ACERCA DOS SIGNIFICADOS E APROPRIAÇÕES DE PATRIMÓNIO”<sup>1</sup>

**Cândida Cadavez**

Escola Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril, Portugal

<https://orcid.org/0000-0001-8129-0238>

### 1. A tessitura

Para iniciar a discussão que este capítulo pretende desenvolver é necessário evocar e debater uma série de noções, sem o que a desconstrução de *património* que se propõe surgiria desprovida da rede que eventualmente a permite. De facto, seja qual for a perspetiva a partir da qual *património* é visitado importa, antes de mais, parar nas noções de *cultura*, *identidade*, *representação*, *tradição*, *autenticidade* e *memória* que serão, por certo, aquelas que concorrem para o entendimento possível das questões que guiam estas páginas.

Raymond Williams (1988) afirmou que *cultura* é uma das duas ou três palavras mais difíceis de toda a língua inglesa (vd. p. 87). Esta asserção extrapola o cenário único da língua inglesa, evocando em pleno a vasta abrangência e a conseqüente vacuidade que tendem a ser associadas a *cultura*, um título que invariavelmente acaba por ser entendido como uma expressão clara, inequívoca e estagnada de valores comuns, com origens remotas e difusas, que transformam *cultura* numa linha agregadora e inquestionável, impermeável às mutações mais naturais, inevitáveis e óbvias. Para um senso comum pronto a aceitar de modo passivo conceptualizações ditas douradas e intocáveis *cultura* não é recebido como o conceito aberto e plural que espelha e simultaneamente molda identidades individuais e de grupo.

---

<sup>1</sup> Este capítulo é o resultado de uma investigação desenvolvida no âmbito de um curso de Pós-graduação em Direito do Património Cultural, frequentado na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, Portugal.

Ela é ao invés entendida como uma moldura perene, invariável e quase como o fruto de uma decisão do destino que a proíbe de assumir o caráter de complexidade e perplexidade que fazem dela uma tessitura manipulável e manipulada, aberta e plural, e que serpenteia consoante o que os tempos e os poderes querem exibir ou esconder.

Como bem indicou José Barata-Moura (2016), “[h]á formas culturais onde se cultura um «monólogo» pretendido. Mas mesmo ele nunca despede a alteridade” (p. 4), evocando as diversidades e alternativas sempre presentes, muitas vezes escondidas, que acompanham e (con)formam a *cultura*. Contudo, quadros que representam comunidades culturais sólidas e homogêneas são evocados para justificar e demonstrar o alegado caráter óbvio e essencial desta noção. Essa essencialidade facilita a identificação dos valores de um determinado grupo e valida a imposição das homogeneidades que descrevem comunidades mais pequenas ou nações mais vastas, como sugere Gellner (2001, p. 26).

Mais do que nunca, e perante todos os constrangimentos e facilidades proporcionados pelas vivências globais coevas, compreender a contemporaneidade só é possível se se aceitar com Barata-Moura (2016) que a “cultura é uma caixa de ferramentas no con-fronto e nas feiturias do fronteiro” (p. 5) muito mais versátil, rica e enriquecedora do que o *corpus* sereno, parado e não agenciável que algumas narrativas insistem em propagar. Neste sentido, *cultura* é um termo que continua invariavelmente associado à criação de consensos inibidores de diferenças ou de divisões (vd. Williams, 1988, p. 25) ao mesmo tempo que impõe o balanço necessário à vida e ao convívio entre grupos (vd. Eco, 1998, p. 177). Tamanhos devaneios acabam por hierarquizar culturas, abrindo, dessa forma, caminho a intolerâncias e mortes, alegadamente a bem da exibição e da proliferação de uma *cultura* mostrada como a única verdade que descreve um grupo. *Cultura* acaba, assim, por corresponder a um quadro de referências e interpretações apriorísticas que condiciona o entendimento de agregados diferentes (vd. Morgan & Pritchard, 2000, p. 31), o que parece, de algum modo, constituir um permanente desrespeito, por exemplo, pelas conclusões da Conferência do México de 1982 em que formalmente, e a um nível global, se entendeu dever compreender e associar *cultura* a algo mais inclusivo e englobante, dando primazia às características de dinamismo e abrangência dissociáveis de uma noção

de *cultura* que se pretende seja vivida sempre em linha com o respeito pelos Direitos Humanos.

Numa perspetiva cristalizante e cristalizada, *cultura* surge como veículo e justificação perfeita e incontroversa de identidades igualmente solidificadas por um destino que parece pré-determiná-las e fixá-las *ad eternum* a comunidades inconfundíveis e muito certas do papel que desempenham na vasta geografia dos grupos-tipo enquanto empedernimentos persistentes (vd. Barata-Moura, 2016, p. 6). Estas narrativas identitárias concretizam-se em função de uma retórica do esquecimento, resultante da negociação entre o que deverá ser recordado e exibido, e aquilo que deverá ser negligenciado pela memória coletiva. De acordo com Maurice Halbwachs (1992), a sociedade tende a reorganizar as suas recordações de forma a ajustá-las às condições variáveis do seu equilíbrio identitário (vd. pp. 172-173, 183). Pierre Nora (1989), por seu turno, afirma que muitas vezes os *lieux de mémoire* não têm qualquer referente real, constituindo eles próprios os seus únicos referentes, tal é o poder de seleção e imposição dos seus agentes e produtores (vd. p. 23). Ainda a propósito da intervenção da memória na criação e na manutenção das identidades culturais empedernidas, importa evocar Aleida Assmann (2010) quando refere que as memórias são dinâmicas e que aquilo que é recordado do passado, de modo a cristalizar identidades, depende largamente dos contextos culturais, das sensibilidades morais e das exigências do presente (vd. p. 21). Quando estes jogos são transpostos para a dinâmica da valorização cultural e da patrimonialização identificamos a existência de episódios, características e padrões criteriosamente selecionados e que se apresentam como provas irrefutáveis de modos de vida e de *habitus*. O resultado final é um encadeamento harmonioso e coerente, resultante de amnésias concebidas de forma inteligente e objetiva e que mostram identidades e símbolos inabaláveis, onde não há lugar para qualquer tipo de contradição ou erro interpretativo que possa fazer perigar os poderes e ideologias que alimentam as “tradições” e “autenticidades” que identificam (vd. Howard, 2003, p. 18).

Na ótica de Marc Guillaume (2013), os diversos tipos de bens culturais e rituais considerados como *património* corporizam precisamente repositórios informativos e símbolos de acontecimentos que não escaparam a interpretações e atualizações constantes para que

melhor se implemente a função mnemotécnica contemporânea que lhes compete (vd. pp. 24-25). Para Guillaume (2013), o passado, enquanto pseudotopia, e o modo como, por motivações diversas, se convencionou entendê-lo representado através de inúmeras expressões patrimoniais, é uma narrativa sempre em processo de reformulação ou de negociação para que se atinja a coesão e a identidade sociais pretendidas (vd. p. 24). Na mesma linha, Hodgkin & Radstone (2007) defendem que “memoriais e museus são afirmações públicas daquilo que foi o passado e de como o presente o deve reconhecer” (pp. 12-13). Curiosamente, ou não, será nas representações (momentaneamente) solidificadas disponíveis nos espaços de exibição que encontramos as metáforas mais inabaláveis das comunidades imaginadas que Benedict Andersen (2006) nos apresenta (vd. p. 4), algo semelhante a constrangimentos e urgências claramente localizados no poder que formata um tempo e um espaço. É aqui que as memórias autorizadas, oficiais e simbólicas nos convencem acerca da existência de comunidades perenes e únicas, evidenciadas por representações patrimoniais.

Identidade e memória, por sua vez, constituem um par que raramente é arredado de *tradição*, o termo que, como refere Barata-Moura (2016), sinaliza trajetórias procuradas, e que, ao contrário do que comumente se aceita, resulta de escolhas e de genealogias originadas por necessidades seletivas (vd. p. 11), i.e., “[a] tradição é sempre um acidentado processo de *trans-porte*, em que as cargas oriundas do passado são postas a uso num presente que lhes opera re-sinificações” (p. 12).

Michael Ignatieff (1999) menciona a necessidade de se criar *tradições* que permitam evocar e glorificar um passado no qual a comunidade se revê e encontra um destino comum (vd. p. 80), enquanto Maurice Halbwachs (1992) defende que as *tradições* representam a consciência que a sociedade tem de si própria no presente (vd. p. 183). Para Eric Hobsbawm (2000), as *tradições* são um conjunto de práticas gerido por regras tacitamente aceites, e caracterizado pela sua natureza ritual ou simbólica, com o propósito de inculcar determinados valores e normas de comportamento através da repetição, ligando-se, desta forma, inevitavelmente ao passado do qual aparenta emanar de forma natural e contínua (vd. p. 14). Hobsbawm (2000) advoga que esta estratégia é responsável pela criação de novos

ícones nacionais que representam simbolicamente a coesão social ou a pertença a grupos e comunidades, legitimando relações de autoridade e impondo valores e comportamentos (vd. pp. 7-9). Das palavras de Hobsbawm (2000) importa ainda destacar que as *tradições* que aparentam ser antigas são, inúmeras vezes, não só criações recentes como até inventadas, que acabaram por se impor rapidamente (vd. p. 1). O obsessivo e omnipresente impulso de criação de *tradições* é algo presente quer nas narrativas das nações, quer nas representações patrimoniais, em particular em cenários multiculturais, tornando-se responsável pela organização de festejos públicos e de exposições (demasiado) recorrentes com o intuito de repovoar a memória com as *tradições* consideradas mais adequadas.

Nestes palcos, as culturas, identidades, memórias e tradições são autorizadas apenas quando exibem consigo o (devido) título de *autenticidade*. O uso recorrente deste rótulo fundamenta-se quase sempre numa alegada antiguidade nacional ou regional, e consequentemente cultural, que permite e força a transmissão de determinados quadros que deverão ser aceites como óbvios e essenciais num dado contexto. Impede-se, assim, como refere Peter Howard (2003), o surgimento de contradições ou as interpretações erradas que poderiam fazer perigar poderes e ideologias (vd. p. 18).

## **2. Patrimonialização, sempre. Porquê?**

São as representações patrimoniais, seja qual for o molde com que se materializam, que se diz exibirem de modo inequívoco estas culturas, memórias, tradições e identidades tidas como perenes e cristalizadas. Serão também as representações que, se crê, evidenciam todos esses conceitos que têm a heroica missão de, numa luta desigual contra os tentáculos de uma globalização apresentada como ameaçadora, manter inalteráveis e autênticas as “verdadeiras” culturas, memórias, tradições e identidades. Pedras, ameias, telas, paisagens, ritmos, coreografias, rituais, superstições ou gastronomias corporizam representações patrimoniais em que as comunidades se habituaram a encontrar reflexos daquilo que lhes é dito que são. Como indica Barata-Moura (2016), “[n]ão há cultivo de cultura sem materialização em «monumento»: em *obra* que faz pensar no que foi

feito (e que não se restringe aos prodígios da alvenaria)” (p. 10), em suma, “[não há cultura sem criação de *património*” (p.14).

Os receios, já referidos, quanto às mais do que certas homogeneizações culturais impostas pela globalização estarão talvez na origem de uma tão popular insistência na necessidade de preservar representações patrimoniais com o intuito principal de manter narrativas identitárias *tradicionais* e *autênticas* que quase nunca contemplam realidades concretas que naturalmente (re)estruturam os diversos patrimónios que compõem os cenários do século XXI. Os movimentos migratórios impossíveis de dissociar do *modus vivendi* coevo, e tudo aquilo que transportam consigo, desde práticas, possibilidades de intercâmbios e permutas, ou até mesmo diferentes sabores e texturas com outras origens, constituem uma das características mais presentes nas sociedades contemporâneas e que, por insistências teimosas e desajustadas, continuam a ser quase sempre afastados das validações do património cultural por não evocarem, como se espera de tais representações, o âmago mais *autêntico* da identidade de um lugar.

Zygmunt Bauman (2000) conceptualizou a noção de modernidade líquida, pretendendo com ela significar e desconstruir a descartabilidade que caracteriza as vivências pós-modernas alimentadas pela velocidade e pela repugna do sólido, enquanto metáfora de permanência e de fixação, e do permanente. O cidadão pós-moderno será, então, um ser em constante divagação e angústia em busca de novas e “melhores” representações que prontamente substitui por outras, mal surjam a oportunidade ou a necessidade. A luta obstinada pela divulgação e pela preservação patrimonial, muitas vezes à custa de técnicas e estratégias pouco *autênticas* e *tradicionais*, materializará quiçá o combate da frustração e do sentimento de perda que esta modernidade líquida nos indica e recorda.

As representações patrimoniais autorizadas e a importância que lhes é atribuída enquanto elementos narrativos de identidades comunitárias recordam o que Anderson (2006) designa como “artefactos agregadores” a propósito da dinâmica das comunidades imaginadas (vd. p. 4). Dissertando acerca dos grupos locais, regionais ou nacionais a que todos afirmamos pertencer, Anderson (2006) conclui que tais grupos são maioritariamente comunidades imaginadas, pois até os membros da mais pequena nação jamais se

conhecerão ou encontrarão. Contudo, nas mentes de cada um deles existem a imagem e a certeza dessa comunhão (vd. p. 6). Anderson (2006) defende, então, que é a existência dos já referidos “artefactos agregadores” que confere esta noção de pertença e de quase fraternidade sentida por e com desconhecidos – as representações patrimoniais serão porventura os mais fortes artefactos agregadores precisamente pelas narrativas identitárias e de autenticidades associadas a grupos que lhes são inerentes.

### 3. O “ajuízoamento” patrimonial

Importa, agora, evocar documentos e suportes que permitem entender precisamente o significado e a pertinência associados a *património*, e ao já indicado impulso para o divulgar e proteger. A *Constituição da República Portuguesa* (CRP) (1976), no seu Artigo 78.º, intitulado “Fruição e criação cultural”, garante, no número 1, que “[t]odos têm direito à fruição e criação cultural, bem como o dever de preservar, defender e valorizar o património cultural.” Ao Estado, por seu turno, em *colaboração*<sup>2</sup> com todos os agentes culturais, competirá incentivar e assegurar a fruição pelos cidadãos, apoiar a criação cultural, salvaguardar e valorizar o património cultural, que, porém, a CRP (1976) não explana, “tornando-o *elemento vivificador da identidade cultural comum*”<sup>3</sup> (Artigo 78.º, n.º 2, alínea c), e ainda assegurar a defesa e a promoção da cultura portuguesa no estrangeiro.

Assim, a CRP (1976) assume como sendo matéria clara para o domínio público a significação de património (cultural), partilha as responsabilidades de preservação, divulgação e autorização e acesso à fruição com os agentes culturais, e exalta a função do património enquanto agregador das comunidades imaginadas conceptualizadas por Anderson (vd. 2006).

O *Relatório Intercalar da Proposta de Lei de Bases do Património Cultural* (1998) também é esclarecedor quanto às certezas materializadas pelas representações patrimoniais quando refere ser “indesmentível que, na visão da actualidade e no projecto de futuro do legislador constituinte, *a independência nacional surge alicerçada numa*

---

<sup>2</sup> Itálicos nossos.

<sup>3</sup> Itálicos nossos.

*identidade cultural portuguesa cujos esteios fundamentais* são a língua e o *património ultural do nosso povo*<sup>4</sup> (p. 66), ou seja, fazendo ecoar argumentos semelhantes aos difundidos pela CRP (1976) no que respeita à validação e à sustentação de uma identidade nacional através de um *corpus* que narra histórias inegáveis e autênticas, e condensa vivências sociais revolutas (vd. p. 44). Este *Relatório...* (1998) chega mesmo a estabelecer que “a defesa do património cultural é um dos vectores da política da preservação da independência nacional, tarefa prioritária do Estado” (p. 68). Tendo em conta o valor nacional atribuído a estas representações patrimoniais, as considerações preambulares do *Relatório Intercalar da Proposta de Lei de Bases do Património Cultural* (1998) informam que

[é] nos dias de hoje preocupação comum à generalidade dos países do mundo a defesa, preservação e valorização do respectivo património cultural, podendo declarar-se quase unânime a visão de que os bens que integram essa essa classificação – cujo conteúdo e escopo registam apesar de tudo variações de Estado a Estado – devem ser objecto de legislação que os distinga dos demais bens de uso e consumo ou dos imóveis e sítios a que não se atribua significado artístico ou histórico. (p.7)

A referida necessidade desta protecção legislativa justifica-se nos seguintes argumentos: por um lado, entende-se que o acesso e a fruição de património cultural são vitais para a formação e o desenvolvimento individuais; por outro, defende-se que a conservação de determinados objetos é indispensável à preservação (“nalguns casos, à *consolidação*”<sup>5</sup>) da identidade cultural da nação; e, por último, enfatiza-se a importância que o património cultural detém enquanto gerador de receitas, nomeadamente pela prática turística (vd. p.8). Assim se justifica a necessidade de um enquadramento mais concreto e adequado à realidade face a um regime, vigente à data, tido como deficiente (vd. p. 36). É curioso constatar como a premência da preservação do património cultural é um fator que, em alguns casos, se

---

<sup>4</sup> Itálicos nossos.

<sup>5</sup> Itálicos nossos.

diz concorrer para a consolidação da identidade nacional, i.e., a solidez das representações patrimoniais funciona como o elixir necessário que permite e força a coesão dos grupos. Esta afirmação evoca o Artigo 27.º da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948), que refere que “[t]odo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do processo científico e de seus benefícios”.

A *Lei n.º 107/2001* de 8 de setembro fornece no seu Artigo 14.º algumas pistas que permitem entender que os bens culturais que materializam o património cultural são aqueles representam “testemunho material com valor de civilização ou de cultura”. Neste âmbito, e sejam quais forem as categorias patrimoniais em causa (vd. Artigo 15.º), devem ser objeto de especial proteção e valorização representações patrimoniais imóveis, móveis ou imateriais, bem como os respetivos contextos, sempre que “constituam parcelas estruturantes da identidade e da memória colectiva portuguesas” (Artigo 14.º).

#### **4. Os “ajuizamentos” patrimoniais – pelo mundo**

Pode afirmar-se que, antes do grande receio das uniformizações culturais globais, a destruição patrimonial identificada no período que se seguiu à Segunda Guerra Mundial terá constituído o alerta maior sentido até então no que respeita à necessidade de preservar o património cultural. Atestam-no inúmeros manifestos e documentos, com mais ou menos projeção prática no terreno.

A *Convenção Cultural Europeia* (1954) terá sido, contudo, o primeiro e mais seriamente acolhido documento que convidava os diversos Estados a adotar medidas de proteção patrimonial. Continua, por isso, a ser ainda evocado pelos textos mais recentes como a fonte inicial do que posteriormente veio a ser formalizado em termos de normas, regulamentos e legislação relativos à pertinência da preservação patrimonial. O Conselho da Europa é um dos autores com mais produção sobre património cultural imóvel materializado sobretudo em monumentos, mas também acerca do património associado às artes ou à cultura popular, ou ainda ao património imaterial. A Comissão Europeia, por seu turno, tem sido emissora de normas várias, indicadoras de diretrizes e de modelos, e de convenções

relativas a património, que, depois de ratificadas, ganham um estatuto vinculativo nos estados membros. A *Convenção da UNESCO* (1972) é uma plataforma de referência incontornável no que respeita à gestão e às boas práticas no âmbito do património e da sua relação com a memória, a preservação, a partilha e a fruição. Este documento apresenta a novidade de se considerar o património como algo comum, que deve, por isso mesmo, convidar a uma partilha de responsabilidade e ao respeito mútuo.

A *Carta de Veneza* (1964), resultante do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos, é um documento extremamente esclarecedor quanto ao significado de *património* e à sua pertinência para efeitos de coesão identitária. Assim, o preâmbulo desse documento torna claro que “[i]mbuídos de uma mensagem do passado, os monumentos históricos perduram até aos nossos dias como testemunhas vivas de várias gerações” e testemunhos da história (pp. 1-2), acrescentando que as unidades comunitárias, a quem compete proteger essas representações, se solidificam perante esse património comum. O Artigo 1.º da carta sugere uma definição para monumento histórico, *corpus* que, como facilmente se reconhece, será talvez o exemplo de património imóvel construído que mais atrai consensos quanto às narrativas autênticas que alegadamente transporta e exhibe. Este artigo indica argumentos que serão, anos mais tarde, recuperados pela *Convenção da UNESCO* (1972) quando explica que estes monumentos testemunham uma civilização em particular, uma evolução significativa ou um acontecimento histórico. Insiste, ainda, em políticas de restauro e de manutenção sobretudo *tradicionais*<sup>6</sup> (vd. pp. 2, 3) por forma a que se mantenham *autenticidades*. A *Convenção de Faro* (2005), ratificada pelo Estado Português em 2008, evoca a *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (1948) para confirmar que os direitos relativos ao património cultural são inerentes ao direito de participação na vida cultural, acrescentando, em termos diversos daqueles que encontrámos na *Carta de Veneza* (1964), que o património cultural é apresentado como fonte de conhecimento (vd. Artigo 13.º). Além disso, o Artigo 1.º desta convenção (2005) é inovador ao referir como o património cultural pode ter uma função determinante na construção

---

<sup>6</sup> Itálicos nossos.

de uma sociedade pacífica e democrática, bem como nos processos de desenvolvimento sustentável e na promoção da diversidade cultural.

Outro elemento que distingue este documento de outros redigidos a propósito de património cultural reside na alusão que dirige à existência de patrimónios que identificam áreas mais extensas do que países, como sucede com a referência ao património cultural comum à Europa (vd. Artigo 3.º). A afirmação que agrega património cultural e paz será retomada pelo *Código Global Ético para o Turismo* (2001) a propósito daquela que é uma prática global cada vez mais comum nas rotinas do século XXI, o turismo, e que é, sem dúvida, encenada e recriada em função de representações patrimoniais. Em comum, estes dois documentos referem ainda o direito que todos os cidadãos devem ter à fruição do património cultural (vd. Artigo 4.º e 12.º, e Artigos 4.º e 7.º). Também a chamada de atenção para a necessidade de se encorajar uma reflexão ética, bem como o apelo ao respeito pela diversidade de interpretações e o imperativo de se estabelecer estratégias que permitam a convivência pacífica de representações culturais contraditórias num mesmo palco cultural (vd. Artigo 7.º) levam-nos a evocar, de novo, o *Código Global Ético para o Turismo* (2001) na sua insistência de que um melhor e mais consciente conhecimento de património cultural poderão conduzir a atitudes de mais tolerância e paz entre comunidades distintas (vd. Preâmbulo, Artigo 1.º). À imagem do que sugere o Artigo 78.º da CRP (1976), a *Convenção de Faro* (2005) reitera a responsabilidade coletiva devida ao património cultural e que deve ser partilhada pelos diversos agentes sociais. *Património cultural* será, segundo os ditames desta convenção, compreendido como um grupo de recursos herdados do passado, identificado por uma comunidade, *independentemente de quem os possui*<sup>7</sup>, como o reflexo e a expressão de valores, crenças, saberes e tradições próprios e em permanente evolução (vd. Artigo 2.º).

Todos os documentos evocados, independente de serem cartas, convenções ou códigos, destacam de modo inequívoco que, por ser testemunho da história e da civilização a que “pertence”, o património cultural deve ser entendido como um símbolo evidente e inquestionável da identidade dessa comunidade, que representa de modo *autêntico e tradicional* e, de uma forma ou de outra, deverá ser

---

<sup>7</sup> Itálicos nossos.

acolhido como fonte de conhecimento. De um modo geral, e mesmo no caso de documentos que não distinguem os diversos tipos de património, o património cultural é descrito invariavelmente como um *corpus* que deve ser mantido e preservado com as suas características *tradicionais*, principalmente por contribuir para a manutenção, e até para a *consolidação*<sup>8</sup>, como é indicado no *Relatório Intercalar da Proposta de Lei de Bases do Património Cultural* (vd. 1998, p. 8), da coesão de um grupo local, regional ou nacional. Esta ideia é, sem dúvida, o *leitmotiv* comum aos documentos evocados, notando-se que aquilo que os distingue é sobretudo a maior ou menor discriminação ou justificação dessa crença transversal. Independentemente do registo utilizado, todos esses textos são unânimes em nomear o direito à fruição cultural e em apelar às comunidades para que participem e interajam de modo mais ativo, tornando-se agentes visíveis e interventivos, e não meros observadores.

## 5. A “naturalidade” da patrimonialização oficial

Mas será a patrimonialização, isto é, a decisão de que um dado bem material (móvel ou imóvel), ou uma determinada representação imaterial “merecem” a distinção de ser elevado até ao patamar onde passa a ser observado e vivenciado com a deferência que a *memória*, a *tradição* e a *identidade* impõem, um ato inocente e natural que pretende apenas embelezar paisagens e relembrar passados? A ser assim, de que modo é que tais autorização e validação sucedem?

Recordar o que os documentos antes referidos indicam quanto ao significado de património permite concluir que, de facto, o valor cultural atribuído a determinados bens, espaços ou experiências, bem como a patrimonialização (mais ou menos formal) que daí advém são o resultado de decisões ponderadas e de poderes assertivos com autoridade, conferida pelo contexto em que agenciam, para deliberar acerca do que constitui uma representação patrimonial adequada e ilustradora da memória mais correta, da tradição mais adequada e da identidade mais apropriada, tendo em conta um determinado fim que, muitas vezes, pouco terá da candura e da naturalidade que se associa comumente ao processo. Na verdade, identificar e credenciar

---

<sup>8</sup> Itálicos nossos.

memórias, pois é esse o cerne do ato de patrimonializar, será tudo menos uma seleção natural e inocente de eventos, personagens e rituais com origem no passado. Recordando Aleida Assman (2010), são fascinantes, mas, ao mesmo tempo, também um pouco perversas, as estratégias de fixação ou de ocultação de memórias, e os jogos praticados com a finalidade de exibir ou de esconder tudo aquilo que mais convenha a um dado contexto ideológico. Ou seja, serão necessidades práticas muito pouco imparciais que talham os percursos da patrimonialização, pelo que diferentes contextos atribuíram propósitos distintos aos bens, sítios e rituais que serão, assim, *corpora* utilizados com a intenção de narrar a melhor história associada à comunidade que alegadamente os detém.

Tome-se por exemplo o contexto particular do regime do Estado Novo português, e a sua coincidência temporal com a vigência da *Carta de Atenas* (1931). Este documento confirma a tendência, à época, da “instituição de uma manutenção regular e permanente, adequada a assegurar a conservação dos edifícios” (p. 1) e recomenda que “se assegure a continuidade da sua vida consagrando [os monumentos] contudo a utilizações que respeitem o seu carácter histórico ou artístico” (p. 1). Deve ser destacada igualmente nesta carta a preocupação com a harmonia do contexto sempre que se pretendesse construir novos edifícios, antecipando já a designação de “sítios” conceptualizada em 1972 pela UNESCO, e o cariz imperativo de um restauro cuidado e adequado (vd. *III, V: 2,5*). Trata-se, em suma, de uma enumeração de constatações e recomendações que espelham bem a preocupação pela preservação e pela exibição patrimonial por parte dos regimes com características semelhantes ao Estado Novo português que se iam, entretanto, implementando, e para os quais as representações patrimoniais desempenhavam um importante papel propagandístico. Principalmente, nos primeiros anos do regime português, quando se apostava numa estratégia propagandística que o autorizasse, diversos tipos e representações patrimoniais foram identificados e divulgados pelos órgãos competentes do Estado Novo com o propósito de enfatizar e justificar noções de autenticidade, identidade e tipicidade nacionais.

A própria *Constituição Política da República Portuguesa* (1933), i.e., o documento que estabelece o enquadramento legal para a validação do regime de António de Oliveira Salazar, indica de forma

inequívoca a importância destes bens quando declara que “estão sob a protecção do Estado os monumentos artísticos, históricos e naturais, e os objetos artísticos *oficialmente reconhecidos como tais*” (Artigo 52.<sup>o</sup>). Por um lado, estabelece-se a tutela, por outro lado, esclarece-se que a acreditação daquilo que deverá ser considerado bem patrimonial é tarefa do Estado. Nesta senda, o regime de Salazar evocava recorrentemente a razão por que atribuía tamanho valor ao património, as “páginas vivas da nacionalidade”, tal como explicado em *A Cultura Portuguesa e o Estado* (1945, p. 50), e replicado no exemplo seguinte:

a História de Portugal está admiravelmente escrita, desde o início da nossa nacionalidade, em todos os monumentos guerreiros ou religiosos que se encontram a cada canto, e tão firmes quasi todos eles na terra, que de tão belos parecem desafiar o tempo, e tão vivos que dir-se-ia quererem viver para além da morte.

*Viagem. Revista de Turismo, Divulgação e Cultura*, fevereiro de 1941, p. 1

As medidas de recuperação patrimonial foram, ao longo de todo o Estado Novo português, enaltecidas e entendidas como uma das principais mudanças trazidas pela Revolução Nacional de 1926. A par da busca da beleza e do conforto estético, tais políticas visavam aumentar o património moral da “Nação”, i.e., recuperar provas da grandeza pátria e, assim, agregar os nacionais em torno de uma identidade inequívoca, com o propósito de transmitir uma imagem coesa e clara de Portugal, quer para o exterior, quer para os próprios portugueses.

Anos depois de a Sociedade de Propaganda de Portugal ter realizado um inventário do património nacional, o Conselho Nacional de Turismo viu referida como uma das suas tarefas mais significativas a “caracterização dos nossos monumentos e a catalogação da nossa riqueza arqueológica e artística, e subvencionando as obras de mérito inconcusso, trasladando-as para outras línguas e fazendo-as circular gratuitamente no estrangeiro” (decreto n.<sup>o</sup> 17:605, 15 de Novembro de

---

<sup>9</sup> Itálicos nossos.

1929). O *Diário de Lisboa* de 24 de novembro de 1937 referia que na Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais existia “uma intenção que não esmorece, um pensamento fecundo que se manifesta no labor patriótico de «reparar» (...) os monumentos que mais padeceram” de um certo tipo de vandalismo que durou durante anos” (p.: 1). Além disso, um decreto-lei de fevereiro do ano seguinte reiterava que

Não podem ser consideradas injustificadas as medidas de defesa do património artístico e histórico da Nação, nem se ignoram os resultados obtidos da firme e criteriosa execução das medidas referidas, nomeadamente nos últimos anos, em que, sob o impulso da Revolução Nacional, se deu desenvolvimento de vulto à obra de conservação e reconstrução de tantos dos nossos principais monumentos. (...) Estas providências, apesar de impostas principalmente por motivos de ordem estética, vão contribuir para *augmentar o património moral da Nação*<sup>10</sup>.

Decreto-lei n.º 28:468, 15 de fevereiro de 1938

Data do ano de 1929 a fundação da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, integrada no Ministério do Comércio e Comunicações, que, nas palavras de Margarida Acciaiuoli (1998), materializava a ordem patrimonial que o novo regime instaurara e que defendia as práticas de restauro que valorizassem o passado e as características nacionais (vd. p. 11). Maria João Neto (2001) defende que este organismo servia a necessidade de preservar a memória histórica criada pelo regime, pelo que são alvo de restauro os monumentos que, aos olhos do Estado Novo, melhor “autenticam os momentos de triunfo da Nação secular” (p. 145) pela evocação que fazem de episódios-chave de Portugal, como a descoberta do caminho marítimo para a Índia ou a restauração da independência.

Em 1932, três anos depois da criação desta direcção geral, a Repartição de Jogos e Turismo declara através do decreto n.º 21:261, de 20 de maio, a existência de “sítios e locais de turismo e monumentos naturais a que é mester conservar a sua feição pitoresca,

---

<sup>10</sup> Itálicos nossos.

adoptando preceitos adequados a subtraí-los ao mau gôsto, intolerância e caprichos da acção humana”. Esta parece ter sido uma ferramenta particularmente importante no âmbito da valorização do património, pois, além do acima exposto, o seu Artigo 2.º estipulava que tais espaços e monumentos não poderiam jamais ser intervencionados sem a autorização do Governo, depois de ouvido o Conselho Nacional de Turismo.

Neste sentido, assistimos logo nos primeiros anos do Estado Novo a uma profusão legislativa que visa classificar monumentos e espaços patrimoniais, dá conta de edifícios que passavam a ser património do Estado, anuncia a construção de monumentos, presta contas de verbas usadas em restauro, e autoriza a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos a celebrar contratos para a execução de obras de conservação, entre outras prerrogativas<sup>11</sup>. O significado atribuído ao património construído e à sua recuperação, segundo os cânones do regime de Salazar, era tal que, a partir de março de 1936, passou a ser permitida a aposição de vinhetas emitidas pelo Conselho Nacional de Turismo que representavam alguns dos principais monumentos nacionais (vd. portaria n.º 8:378 de 6 de março de 1936). No ano seguinte, a portaria n.º 8:672, de 2 de abril, determinava que “fôssem criados e postos a circular bilhetes postais ilustrados para serviço nacional, reproduzindo cinquenta desenhos originais de monumentos, costumes regionais e paisagens típicas portuguesas”.

No ano de 1934 teve lugar um acontecimento que foi deveras elucidativo quanto à real motivação do Estado Novo no que toca à necessidade de recuperar e divulgar diversas formas de património. Assim, o I Congresso da União Nacional, reunião magna cujo propósito inicial seria evocar e elogiar o chefe da “nova Nação” e os feitos conquistados por sua interceção, acabou por incluir na sua agenda de trabalhos a apresentação de algumas “teses” sobre o tema em apreço,

---

<sup>11</sup> Vd. Decretos n.º 26:235 e n.º 26:236, 20 de janeiro de 1936, decreto n.º 26:450, 24 de março de 1936, decreto n.º 26:453, 25 de março de 1936, decreto n.º 26:461, 26 de março de 1936, decretos n.º 26:499 e decreto n.º 26:500, 4 de abril de 1936, decreto-lei n.º 27:878, 21 de junho de 1937, decreto-lei n.º 28:067, 8 de outubro de 1937, decreto-lei n.º 28:129, 3 de novembro de 1937, decreto-lei n.º 28:468, 15 de fevereiro de 1938, e decreto-lei n.º 28:869, 26 de junho de 1938.

i.e., património. A temática do património material e do seu restauro foi, assim, apresentada neste encontro, tendo sido sempre considerada como uma das mais importantes evidências da renovação nacional. Deve, neste âmbito, destacar-se as comunicações “Monumentos Nacionais – Orientação técnica a seguir no seu restauro” (1935), da autoria do engenheiro Henrique G. da Silva, “A Indústria de Turismo” (1935), proferida pelo engenheiro José Duarte Ferreira, e ainda a tese do engenheiro Carlos dos Santos intitulada “Turismo” (1935), pelo facto de todas elas desconstruírem, na ótica do regime, bem entendido, a pertinência da recuperação, da exibição e da conservação patrimoniais. O primeiro título exalta as recuperações patrimoniais mais recentes desenvolvidas em Portugal, “sem deixar de acalantar os naturais anseios pelas conquistas da civilização moderna” (1935, p. 55), e reforça que “Portugal voltou ao Passado no culto dos seus Monumentos, restaurando uns, conservando outros, dando, enfim, a todos a pureza da sua traça primitiva” (1935, p. 55). Os outros dois títulos justificam a importância que o regime atribui ao turismo, impulsionando o seu desenvolvimento, por se tratar de um sector que promove precisamente o restauro e a exibição patrimoniais. Assim, num contexto de exaltação nacionalista criado por afirmações que destacam Portugal e as suas virtudes coevas daquilo a que se assistia no resto do mundo, não é difícil entender a afirmação de Manitto Torres (1935), segundo a qual o setor turístico representava mais do que uma mera fonte de rendimento nacional, materializando igualmente um valioso instrumento de revivalismo histórico e tradicional, “fixador das riquezas materiais e morais do património (...) duma consciência nacional do passado, do presente e do futuro” (p. 71), e adivinhá-lo como um útil veículo de propaganda:

De modo que é a tradição – mais cheia de encantos, quanto mais se exhuma e revêla, mais prenhe de ensinamentos, quanto mais recúa e a civilização avança na sua desilusão diária – o único atractivo turístico que resiste, incolume, ao tempo, ganhando, ao contrário, com êle, novo interesse! (...) Cada vez mais cheios de prestígio o passado e a tradição, servidos em tôdo o mundo por museus e reconstituições cada dia mais numerosos e magníficos, o turismo tomou-os à sua conta e dêles fez o seu mais resistente e irresistível atractivo!

(...) O turismo sabe isto muito bem e assim, ao lado da antiguidade provecta, surge, tão matematicamente como a sombra segue a vara, o hotel moderníssimo, com ascensor, água corrente e guarda-portão de barba frizada! (p. 93)

Dois anos depois, em 1936, o I Congresso Nacional de Turismo, que reuniu cerca de cento e oitenta participantes na Sociedade de Geografia de Lisboa, também viria a ocupar-se de questões patrimoniais, esse tema tão caro a um regime como o de Salazar. Cumpre, neste contexto, destacar a tese apresentada por Mário Cardozo (1936), “Museus e monumentos nacionais no desenvolvimento do turismo”. A propósito das exigências dos turistas coevos e da importância atribuída ao património material, o autor concluiu ser indispensável ao país cuidar “essencialmente das suas instituições culturais e sociais, que são os elementos da mais sólida e verdadeira propaganda, capazes de reter a atenção do viajante que passa” (p. 4). Mário Cardozo defendeu ainda que os monumentos e os museus constituíam lições eficazes para os visitantes aprenderem acerca do destino, destacando o papel dos castelos, que entendia como símbolos da fundação do país, pelo que deveriam ser classificados como monumentos nacionais (vd. pp. 4, 6).

Em 1945, numa já usual manobra de recapitulação da obra feita pelo regime do Estado Novo, o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) publicou o livro *A Cultura Portuguesa e o Estado*, no qual se referia o restauro recente de mais de duas centenas e meia de monumentos de acordo com a traça original, num ato de “devoção patriótica para influir na educação” (p. 53). Poucos anos depois, a obra *15 Anos de Obras Públicas 1932-1947* (1949) reiterou a certeza de que a conservação dos monumentos nacionais era algo que prestigiava a “Nação” (vd. p. 9).

O opúsculo editado pelo Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) *Cadernos da Revolução Nacional. Portugal de Ontem. Portugal de Hoje. Portugal de Amanhã* (s/d) denunciara já antes a preocupação do regime com o património, quando assinalou que os “monumentos nacionais, quási abandonados, muitos quási totalmente em ruínas, receberam do Estado Novo oportuna e benéfica protecção” (pp. 64-65), o que permitiu que os mesmos fossem salvos da ruína, passando a constituir documentos preciosos e venerandos das eras passadas (vd.

pp. 64-65). Ainda com o intuito de tentar demonstrar a importância atribuída ao património, enquanto símbolo da continuidade e do equilíbrio históricos existentes no regime salazarista, recordamos o álbum intitulado *Representação A Sua Excelencia O Presidente Do Ministerio Doutor Antonio De Oliveira Salazar Para Que Seja Construido Em Sagres O Monumento Digno Dos Descobrimentos E Do Infante* (1935) que incluía mais um dos diversos projetos que vinham sendo elaborados para a realização de um monumento evocativo do Infante D. Henrique, figura com quem, aliás, Salazar era amiúde comparado, no que toca a um alegado espírito empreendedor e protetor. Do texto que acompanha as imagens das maquetas propostas, citamos parte de uma longa exposição que legitimaria esta edificação, porque nela encontramos uma clara evidência da vontade que o regime tinha de construir obras que o eternizassem, pois que

surgem perfeitas e grandes porque nelas colabora um princípio espiritual dirigente, uma fé colectiva e o génio dos artistas, criadores mas integrados, sob uma comum direcção espiritual, num plano mais vasto. (...) A ideia directriz é dada pela fé religiosa e nacional representada pelos próprios Governantes, transmitida por homens de Igreja e de Govêrno. Não deverá de novo o Govêrno da Nação (...) fazer com que realize a obra de arte colectiva que exprima todo o valor criador da Nação Portuguesa na sua época? (...) *O que importa é que o Chefe do Govêrno saiba escolher o que mais e melhor pode engrandecer a Nação*<sup>12</sup>. (...) E a grande e nova consagração dos Descobrimentos será perfeita e eterna". (1935: s/p)

Face à pertinência dos espaços museológicos e expositivos na construção e na reprodução das retóricas nacionalizantes e turísticas, é fácil entender que o regime salazarista se tenha igualmente destacado no domínio das obras públicas. A prová-lo cumpre-nos realçar a Exposição de Obras Públicas 1932-1947, cuja comissão executiva foi presidida por Eduardo Rodrigues de Carvalho, engenheiro inspetor superior do Conselho Superior de Obras Públicas. Do catálogo dessa

---

<sup>12</sup> Itálicos nossos.

exposição (1947) retemos o louvor feito à política do Estado Novo por ter sabido criar na população o orgulho de pertencer à “comunidade da Nação” (s/p), e o reiterar da crença oficial, segundo a qual caberia ao Estado mostrar e recordar aos seus cidadãos aquilo que deviam ver e observar:

o português é, por sua natureza, pouco observador e muito esquecido, nunca será de mais lembrar-lhe o caminho andado, levando-o a concentrar a sua atenção, ainda que só por momentos, no extraordinário esforço despendido, e a poder assim apreciar os benefícios que para o país têm resultado da política financeira, económica e social que, com firmeza sem precedentes, vem norteando a nossa governação pública no período de paz e de progresso dos últimos vinte anos da vida nacional. (s/p)

Inúmeros foram os projetos elaborados e muitas foram as obras de estatuária realizadas em louvor das personagens preferidas da ideologia salazarista. De todos os projetos apresentados destacamos, naturalmente, o monumento ao Infante D. Henrique e o Padrão dos Descobrimentos, assim como as propostas para a construção de estátuas erigidas em homenagem a estadistas, “heróis” dos descobrimentos e reis, como D. Afonso Henriques, Rainha D. Leonor, D. Fernando II, António José de Almeida, Óscar Carmona e naturalmente Salazar, com uma estátua de corpo inteiro produzida propositadamente para a Exposição Internacional de Paris em 1937. Além disso, as iniciativas oficiais realizadas em prol da defesa e da recuperação patrimoniais eram tema recorrente na imprensa como forma de divulgar à “Nação” aquilo que o regime resultante da Revolução Nacional concretizava para manter as vivas memórias da sua história. A maioria das notícias referia as verbas despendidas, as medidas tomadas, os casos particulares, como foi a conversão do antigo Mosteiro de Santa Engrácia em Panteão Nacional (vd. *Diário de Notícias*, 20 de janeiro de 1935: 1), todos os restauros que seriam exibidos por ocasião do Duplo Centenário (vd. *O Seculo Ilustrado*, 27 de maio de 1939: 16-17), ou a especificidade associada à recuperação do Castelo de São Jorge, em Lisboa, “verdadeira acrópole da nação” (*O Seculo Ilustrado*, 30 de março de 1940: 16).

Os estudiosos da recuperação patrimonial desenvolvida durante o Estado Novo português são unânimes no reconhecimento do carácter eminentemente ideológico que motivava tais ações. Daniel de Melo (1997) explica que o regime selecionava, sobretudo, “os castelos, as igrejas e outros monumentos nacionais que simbolizavam uma ligação concreta ao passado histórico edificante, um testemunho do espírito patriótico, um marco da sublimação criadora” (p. 58), enquanto Susana Lobo (2006) defende que interessava fundamentalmente recuperar os monumentos medievais, entendidos como testemunhos do nascimento e da consolidação da “Nação” (vd. p. 32). De acordo com a mesma autora, não havia lugar para equívocos, “clarificavam-se os ideais estéticos identificados com o Regime em projectos de marcada simbologia nacionalista” (p. 33). Também Domingos Bucho (2000) destaca a forte motivação política e a forma como era encarada a recuperação das fortificações medievais, entendidas como a materialização da alma portuguesa (vd. p. 19). José Rodrigues (1999), por seu turno, recorda que, no meio de tantos ímpetos de recuperação, instigados por motivos fortemente políticos, surgiram inúmeros erros de interpretação artística que acabaram por destruir ou mutilar monumentos de grande significado histórico que foram forçados a adaptar-se a constrangimentos coevos, como foi comum acontecer com a “recuperação” dos templos medievais (vd. pp. 75, 76, 79).

Se pensarmos na vertente nacionalizante do regime de Salazar não será difícil compreender a necessidade de recuperar, conservar e exhibir testemunhos reais do passado e artefactos de arte popular como representações patrimoniais válidas da “Nação”. Esta estratégia servia simultaneamente para convencer públicos nacionais e visitantes estrangeiros, já que, como sabemos, a observação e a visita de património material e imaterial são rotinas apreciadas e procuradas por turistas.

António Ferro, responsável pela propaganda da “Nação” entre 1933 e 1949, período durante o qual dirigiu o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), é uma figura incontornável no que concerne à identificação e à divulgação das *corpora* patrimoniais mais adequadas para representar a “Nação”. Recorde-se neste particular, e meramente a título ilustrativo das inúmeras intervenções de Ferro

nesse sentido, a designada visita dos intelectuais que promoveu em 1935 e na qual acompanhou um grupo de convidados estrangeiros ilustres (que incluía Unamuno ou Pirandelo, por exemplo) na visita aos sítios patrimoniais que melhor representavam a “Nação”, como Guimarães, Batalha, bairros históricos de Lisboa ou Mosteiro dos Jerónimos. A ação de António Ferro é igualmente inegável quando se recorda um dos momentos mais paradigmáticos no âmbito da identificação do património popular que mais se adequaria a representar a verdadeira essência nacional e que sucedeu por ocasião do concurso para eleger a Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, em 1938, ano em que o SPN lançou um concurso que visava nomear o lugarejo mais *típico* de Portugal. No *Boletim Oficial* de 7 de fevereiro de 1938, Ferro divulgava as regras da competição, convidando as localidades rurais a procurar “no mistério das suas gavetas (...) tudo quanto era raiz, tradição, tudo quanto era passado com restos de vida” (1948, s/p). Oficialmente, o evento justificava-se como um necessário combate às influências perturbadoras da unidade nacional, ao mesmo tempo que se anunciava como uma manifestação pública que tinha por propósito educar e fazer propaganda da verdadeira “Nação”.

Como referiu Ferro na inauguração do Museu de Arte Popular, dez anos depois, o concurso da Aldeia Mais Portuguesa visara selecionar a localidade “menos penetrada da civilização dos outros, ainda que tal carácter não fosse incompatível com aquele mínimo de progresso que se considera indispensável à saúde e dignidade dos povos” (s/p) e, na lógica do regime, convocar a população a observar exemplos concretos da “Nação” materializados em diversas formas de representação patrimonial material e imaterial. Tal é explicado pelo documento *Itinerário* (s/d), disponível no espólio da Fundação António Quadros, que refere que este evento pretendia encontrar um lugar marcado por uma arquitetura simples, e onde a população usasse um mobiliário doméstico igualmente rudimentar. A distribuição do casario seria igualmente avaliada, bem como os trajos, as alfaias e as lides agrícolas, as artes e indústrias populares, as atividades artesanais, os meios de transporte, e as rotinas associadas ao lazer e ao recreio (vd. s/p).

O périplo pelas aldeias a concurso decorreu entre 18 de setembro e 5 de outubro, com uma paragem para descanso em Évora,

no dia 1 de outubro. Durante esses dias a caravana avaliou as doze povoações concorrentes, que deveriam exibir, perante a comitiva de jurados, representações de património material e imaterial que provassem que não tinham sido modificadas ou modernizadas devido ao contacto ou à proximidade com centros mais populosos e, por isso, “pouco autênticos”. Monsanto da Beira cedo se apresentou como uma forte candidata ao troféu Galo de Prata, por alegadamente ser uma representação adequada da boa propaganda nacional e por ter “uma base séria de regionalismo” (*O Século Ilustrado*, 24 de setembro de 1938, p. 4). O concurso para a eleição da Aldeia Mais Portuguesa foi, como era hábito, tema de inúmeras páginas da imprensa generalista portuguesa do ano de 1938. O *Século Ilustrado* falava do concurso como “uma linda iniciativa do SPN” (*O Século Ilustrado*, 18 de junho de 1938, p. 9). Em setembro do mesmo ano, a publicação *Viagem. Revista de Turismo, Divulgação e Cultura* destacava a iniciativa como uma das mais brilhantes páginas do SPN, recordando que o Secretariado sempre sustentara a defesa das tradições populares, i.e., do património imaterial, como afirmação de nacionalismo inteligente e controlado, numa permanente crença de que o progresso não implicava necessariamente perda de tipicidade (vd. *Viagem. Revista de Turismo, Divulgação e Cultura*, setembro de 1938, p. 1). Para esta publicação, “carecem os adjectivos de valor ao se tentar definir o alcance, nacional e patriótico, de criar, como estímulo e homenagem, um prémio à aldeia mais portuguesa que melhor souber guardar as suas antigas características” (p. 1).

Ellen W. Sapega (2008) acredita que este concurso pretendeu recuperar tradições e reinventar memórias coletivas (vd. p. 18). A pobreza, o primitivismo e o arcaico, por um lado, e a calma, a virtuosidade e a pureza, por outro, eram termos usados para apresentar e justificar as candidaturas, e cada visita dos elementos do júri resultava na encenação de um espetáculo que recriava à força as alegadas características e o património da região. O facto de, ao contrário do inicialmente previsto, o concurso ter tido apenas uma única edição fortalece o ideal de unidade nacional, pois, ao tornar-se a alegoria real da ruralidade portuguesa, Monsanto terá adquirido as qualidades de um museu vivo, i.e., passou a ser entendido como um espaço de evocação constante da memória da “Nação” (vd. pp. 22, 23).

Grande parte do património que foi identificado e sistematizado como resultado deste concurso acabou por ser mostrado em inúmeras exposições, muitas das quais eram frequentes pontos de interesse de passeios e excursões organizados pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), estabelecida por um decreto-lei que descrevia como sua principal missão “a transformação profunda da nossa mentalidade, o revigoração de todos os laços e de todos os sentimentos que mantêm a comunidade nacional e a perpetuam através dos tempos” (*Decreto-lei n.º 25: 495*, 13 de junho de 1935). Era também o mesmo património oficializado pelo concurso Aldeia Mais Portuguesa de Portugal que se exibia nas incontáveis feiras e exposições nacionais e internacionais em que a “Nação” participava ou de que era organizadora, como aconteceu com a Exposição do Mundo Português em 1940.

## **6. O novo *habitus* e a democratização da criação, da exibição e da fruição**

O caso do Estado Novo português evoca um exemplo extremo de um contexto político-social muito específico em que representações patrimoniais, identificadas e divulgadas com o propósito de mostrar conhecimentos tidos como certos e corretos, foram assertivamente apropriadas pelo poder institucional que as (sobre)usaram com fins propagandísticos muito óbvios e pragmáticos. Contudo, independentemente dos enquadramentos que as acolhem e moldam, estas representações patrimoniais serão sempre *corpora* que se confundem com objetivos e narrativas em nada inocentes, e que jamais poderão afastar-se dos caminhos trilhados pelos diversos tipos de poder dos seus atores, dos mais localizados e frágeis aos mais abrangentes e constrangedores. A seleção e a hierarquização inerentes ao complexo processo de patrimonialização tendem no sentido da concretização da melhor e da mais adequada representação do ponto de vista do agente promotor, cujo objetivo final ambicionará invariavelmente o balanço pluridimensional possível e sustentável entre aquilo que se quer, de facto, mostrar, o modo como tal deve ser exibido, as expectativas dos visitantes (locais ou forasteiros) e os diversos tipos de lucros e mais-valias que daí poderão ser retirados por todos os intervenientes. Como refere Marc Guillaume (2003),

“[c]onservar é sempre artificializar, encenar, (...) transformar o outro (coisa, ser vivo, pessoa) em objeto de observação de um sujeito observador” (p. 19).

Porém, “[m]udam-se os tempos, mudam-se as vontades” e, ao sabor destas mutações sem fim, também as representações patrimoniais exibidas em contextos pós-modernos de liquidez (vd. Bauman, 2000) podem adquirir novas formas e ser validadas por outras vozes em prol de uma *autenticidade* e de uma *tradição* que, apesar de tudo, teimam em ser evocadas. Não descartando jamais a convicção de que o valor atribuído a um bem ou a uma experiência, ou ritual, com o intuito de o dar a entender como “Património”, não será nunca alienado de estratégias manipulatórias de um qualquer tipo de poder que em tempo algum se afastará de parcialidades incontornáveis, os cenários sociais coevos sugerem que algo de diferente se passa. O “Património” autorizado será agora “património” democratizado, não só por permitir que a designação seja formalmente aplicada a novas configurações de representações, mas também porque a valorização cultural estará hoje também um pouco do lado daqueles que antigamente apenas eram autorizados a fruir o que outros identificavam como sendo válido. A par do Património canónico acreditado institucionalmente – o “Património” sólido e indiscutível - e que continua a ser exibido em áreas mais convencionais, atualmente cria-se, exhibe-se e frui-se outros *corpora* de representação - os olhares das primeiras décadas do século XXI procuram novas telas de exibição e não se coíbem de dirigir os seus focos de atenção para lugares diferentes daqueles que até há pouco tempo eram os únicos dignos de expor Património.

Estar-se-á eventualmente perante a materialização de algo exposto pela *Constituição da República Portuguesa* (1976) vigente. Assim, o Artigo 42.º da CRP, *Liberdade de criação cultural*, estabelece a liberdade que deverá estar associada às criações intelectual, artística e científica, especificando que a mesma “compreende o direito à invenção, produção e divulgação da obra científica, literária ou artística”. Por seu turno, o Artigo 73.º, *Educação, cultura e ciência*, refere o direito à educação e à cultura, sendo que é competência do Estado promover a “democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e à criação cultural”. A criação de *património* distinto daquele que se valorizava no

passado e os novos modos de fruição do mesmo são agora livres para a criatividade e para um acesso não constrangido e democrático por parte dos olhares e das práticas que com eles interagem.

Identificado e compreendido o modo como as normas presentes na CRP (1976) abordam estas novas práticas relacionais (liberdade de) criação / (liberdade de) fruição, cumpre entender que palco é este, em que criadores e fruidores se permitem tamanha emancipação de comportamentos canonizados. Recordemos com Ilídio Salteiro (2016) que o “tempo é uma entidade física concreta em torno da qual se relacionam o espaço, a matéria e a energia” (p. 15). Torna-se, assim, mais natural entender o auxílio conceptual que Pierre Bourdieu (1979) poderá proporcionar para que se perceba que fenómenos sociais terão consentido esta mudança de paradigma. *Habitus* é o conceito que, neste momento, convida a evocar Bourdieu (1979), por permitir (tentar) compreender a ausência de solidez que possibilitou o surgimento desta democratização nos momentos de criação, de validação e de fruição patrimoniais a que se assiste hoje em dia. Na ótica de Bourdieu (1979), a (constante) reciclagem de gostos ou tendências, ou *habitus*, seja qual for a sua natureza, resulta de experiências tidas, com alguma regularidade, enquanto membros de grupos. Nas primeiras décadas do século XXI, pertencemos a grupos tão diferentes (mesmo que apenas a nível virtual) e tão facilmente descartáveis e recicláveis que acabamos por viver experiências muito diferentes que moldam o nosso *habitus* e que abrem os nossos sentidos a novas representações que reconhecemos como exemplos (mais) válidos e significativos de representações comunitárias, com um peso tão grande quanto têm, ou tinham no passado, as representações observadas num museu ou num templo religioso, por exemplo. A formação de tendências é explanada por Bourdieu (1979) como sendo o natural resultado dessas experiências sociais vivenciadas pelos sujeitos nas aglomerações a que pertencem, e cuja recorrência cria padrões de gostos e preferências (vd. p. 191). Extrapolamos os limites de classe social utilizados por Bourdieu (1979) a favor de diversos outros polos agregadores eventualmente pertinentes sempre que falamos de práticas de visitas e de observações exibicionais, nomeadamente em contexto de práticas turísticas. Rotinas familiares, constrangimentos etários, formação académica, curiosidade e ânsia por mais conhecimento poderão servir atualmente como fatores

condicionantes de gostos e de tendências, nomeadamente no que refere àquilo que se procura para visitar e atentar enquanto viajante e observador no século XXI.

Esta é a época em que rotinas, comportamentos e tendências podem ser explicados metaforicamente pela modernidade líquida conceptualizada por Bauman (2000), antes evocada, e que consubstancia a crença de que até os símbolos e representações patrimoniais mais ortodoxos já não são sólidos. Em vez disso, devemos compreendê-los como algo que pode ser rapidamente substituído e desprovido de significado, para adquirir um outro sentido mais útil ou ajustado a novas realidades várias. Estes são os tempos em que as ousadias da vanguarda já não surpreendem e são entendidas como comuns, tal como identificado por Lipovetsky (1983).

A par das inegáveis, salutares e incontornáveis mutações do *habitus*, enquanto resultado e concretização real do modo como fazemos uso do nosso capital cultural, fruto das diversas experiências de vida percorridas, entendidas como *estruturas estruturantes* que organizam todas as práticas e a sua perceção (vd. Bourdieu, 1979, pp. 191-195), a procura de *identidades* e de *autenticidades* continua a ser associada à observação e à experimentação de bens culturais diversos que são entendidos e valorizados como património que veicula saberes e conhecimentos perenes. Bourdieu (1979) aplica a noção de *habitus* também ao gosto e às preferências por determinados objetos culturais, em detrimento de outros disponíveis. Será, então, este o contexto pós-moderno que autoriza e fomenta a liquidez formal e uma determinada aceitação vanguardista que, em concerto, proporcionam o palco perfeito para a liberdade e a democratização associadas à criação, à validação e à fruição no/do mundo do património, antes referidas.

Atente-se, pois, a alguns exemplos que evidenciam estas novas práticas, referindo, desde já, a intervenção criativa de Vhils, ou Alexandre Farto, o artista urbano que desde 2000 começou a fazer-se notar como *grafitter*, e que desconstrói e “ [problematiza] a memória coletiva das cidades, a vertigem das suas imagens, as histórias dos seus habitantes”

(<http://www.fundacaoedp.pt/exposicoes/dissecao/disseccion/180>), fazendo uso de métodos de trabalho que conquistaram críticos e público, principalmente após terem sido apresentados no emblemático Cans Festival de Londres no ano de 2008. Ao mesmo tempo em que

participa em exposições coletivas ou individuais em espaços canónicos de exibição patrimonial, como, por exemplo, no Museu da Eletricidade, em Lisboa, ou na Lazarides Gallery, em Londres, Vhils continua a usar como telas para os seus trabalhos muros e paredes de cidades, onde opta pela utilização de técnicas pouco ou nada convencionais que incluem a remoção das camadas superficiais de estruturas ou a sua escavação.

O reconhecimento público e oficial que lhe atribuiu em junho de 2015 o grau de Cavaleiro da Ordem de Sant'Iago da Espada, a mais antiga ordem honorífica de Portugal, usada para distinguir o mérito literário, científico e artístico de cidadãos portugueses, é o fruto do sucesso alcançado pelas suas inúmeras obras com localizações tão díspares como Las Vegas ou Paris, e também em distintas cidades alemãs, espanholas, inglesas, brasileiras, australianas ou mexicanas. Na área de Lisboa existem diversas representações emblemáticas do artista em igual número de telas exteriores situadas em muitos dos itinerários percorridos em Alfama, na Avenida Infante D. Henrique, em Santa Apolónia, em Alcântara ou na Avenida da Índia (vd. <http://www.alexandrefarto.com/>), sempre que se procura os ícones e representações patrimoniais divulgados pelas narrativas mais canónicas, como sucede nas zonas mais antigas da cidade e no conglomerado Belém/Jerónimos. Estas localizações remetem-nos em concreto para alguns dos mais conhecidos polos frequentados por turistas, que, quando os atravessam, não podem deixar de observar as exposições criadas por um artista reconhecido nacional e internacionalmente, cuja obra também poderão visitar em espaços mais tradicionais, mas que lhes são, assim, oferecidas gratuitamente, numa esquina ou num prédio mais antigo, sem que tenham de esperar ou de procurar. Assim, percorrer e visitar exposições patrimoniais em Lisboa, num *habitus* imposto pelos manuais de história ou pelos ditames de guias turísticos mais ou menos conceituados que os tornam imperdíveis em quase todos os percursos de lazer calcorreados na capital portuguesa, é, nas primeiras décadas do século XXI, uma prática mais heterogénea, mais criativa e, em última análise, mais surpreendente do que no passado.

O próximo caso remete para uma localização geralmente afastada das rotinas dos que procuram representações patrimoniais na área da Grande Lisboa, a zona da Amadora. Parece-nos, por isso,

pertinente evocá-lo por também ele nos fornecer indícios assertivos de uma mudança de *habitus* nas práticas de observação e fruição patrimonial, representando o acesso democrático e livre antes evocado, nomeadamente pela *Constituição da República Portuguesa* (1976). A revista *Smart Cities* de março e abril de 2015 foi dedicada à arte urbana, e nesse contexto publicou uma breve nota, disponibilizada também no seu sítio eletrónico, a propósito do lançamento de uma plataforma digital concebida no âmbito de um trabalho académico de pós-graduação na Faculdade de Letras de Lisboa e patrocinada pela Câmara Municipal da Amadora (vd. [www.smart-cities.pt/pt/noticia/mapa-do-graffiti-o-acervo-de-arte-urbana-da-amadora3004/](http://www.smart-cities.pt/pt/noticia/mapa-do-graffiti-o-acervo-de-arte-urbana-da-amadora3004/)). O *Mapa do Graffiti da Amadora* ([www.cm-amadora.pt/patrimonio-cultura/335-informacao-geografica/1354-graffiti](http://www.cm-amadora.pt/patrimonio-cultura/335-informacao-geografica/1354-graffiti)) tem por objetivo dar a conhecer a arte urbana existente no concelho, para o que se disponibiliza informação sobre os artistas, bem como imagens e pequenos filmes acerca das suas criações, com o intuito de que possa servir para atrair visitantes que, sem esta forma de divulgação, provavelmente não visitariam aquelas ruas por falta de conhecimento das ofertas disponíveis para o novo *habitus* da prática de fruição patrimonial (vd. [www.rtp.pt/noticias/index.php?article](http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article)).

Já em 2016, o Bairro Padre Cruz, nos arredores de Lisboa, serviu de galeria ao ar livre para a criação e a exibição de representações sob a forma de *graffiti*. Esta comunidade, o maior bairro social da Península Ibérica, habitualmente afastada dos roteiros dos que buscam exposições *autênticas e tradicionais* de *identidades* por ser associada a práticas de convívio e de rotinas sociais mais fora do designado cânone, foi envolvida num projeto que teve, como momento mais formal, um congresso internacional organizado pela GAU (Galeria de Arte Urbana), onde foi transmitida a informação de como também este espaço começou a atrair ao bairro um número crescente de visitantes à procura das novas telas que movem os cidadãos contemporâneos. A própria comunidade local insiste agora em manter essas telas, e em criar outras, e manifesta publicamente o seu orgulho pela nova identidade que agora lhe está associada.

A última referência exemplificativa do novo e mutável *habitus* de exibição e de fruição patrimonial indica um modo diferente de se observar e desfrutar de representações patrimoniais, e é disponibilizada pela Associação Renovar a Mouraria

([www.renovaramouraria.pt/](http://www.renovaramouraria.pt/)). Desde 2008 que a associação tem vindo a trabalhar com a comunidade local da Mouraria, conhecida pela sua heterogeneidade cultural e pelos baixos rendimentos, que terão conotado o bairro com práticas sociais menos convidativas e, por consequência, com um espaço a evitar por não habitantes. Esta intervenção agenciada pela Associação Renovar a Mouraria possibilitou que a comunidade tivesse acesso a instrumentos que lhe permitam reconstruir-se com base em práticas sustentáveis e não em imposições artificiais esboçadas a nível global ou administrativo. O principal patrocinador deste projeto é um programa de financiamento europeu que possibilitou o desenvolvimento de uma série de atividades destinadas a toda a comunidade e a criação de infraestruturas como cantinas solidárias, apoio jurídico à população migrante, apoio escolar, e organização de atividades de convívio. A oportunidade de se exibir as diversas representações patrimoniais existentes num bairro tão peculiar como a Mouraria, em concertação com as várias iniciativas desenvolvidas no âmbito da inovação social em curso, originou a criação de um percurso turístico pelas ruelas do bairro, local recomendado por todos os guias turísticos e percorrido também por caravanas de *tuk-tuks*. Contudo, a diferença e a criatividade desta oferta local, materializada pelo projeto Migrantour, refletem, de novo, o disposto pela CRP (1976), nos Artigos 42.º e 73.º, i.e. a liberdade de criação e de fruição patrimoniais. O que torna os itinerários oferecidos pela Associação Renovar a Mouraria e pelo projeto Migrantour diferentes é o facto de serem guiados por residentes locais que transportam os visitantes através das *suas* vielas e praças do bairro, o que lhes permite ter um contacto com os vários patrimónios materiais e imateriais que vão encontrando a partir da perspetiva de alguém que vive, convive trabalha, diverte-se, e aprende naquelas ruas. Este projeto, tal como refere o *site*, “promove o trabalho local. História e estórias com gente dentro é o tema destas visitas. Vivemos e trabalhamos na Mouraria. Recolhemos histórias e memórias daqueles que, tal como nós, fizeram deste espaço a sua casa e enriquecem-no sempre que abrem as portas das suas casas, dos sítios onde trabalham ou rezam, e nos convidam para entrar” ([www.renovaramouraria.pt/category/visita-a-mouraria/portugues-visitas-guiadas/](http://www.renovaramouraria.pt/category/visita-a-mouraria/portugues-visitas-guiadas/)).

Poderiam ter sido aqui igualmente referidos outros casos em que os símbolos culturais e as representações patrimoniais que atraem os olhares no século XXI estão fora dos espaços convencionais, ou se apresentam de acesso livre direto e gratuito, ou, ainda, que representam formas inovadoras e que costumavam ser rejeitadas, mas que agora estão disponíveis a todos aqueles, cujo *habitus* assim o permita. Poder-se-ia ter nomeado, por exemplo, um conjunto de talheres de plástico, organizado em formato de coração pela artista Joana Vasconcelos e que foi exibido no Palácio Nacional da Ajuda, atraindo milhares de visitantes; ou ainda o nome de Bordalo II, que manipula diversos tipos de despojos e resíduos materiais para conseguir exibir representações de um novo património a poucos metros do Mosteiro dos Jerónimos e da Torre Belém, reconhecidos como Património da Humanidade.

Patrimónios “marginais”, locais “marginais” e vozes “marginais” são, de repente, rececionados como as representações patrimoniais mais autênticas e significativas do mundo contemporâneo. O “ajuizamento” e a validação do bem cultural está agora também em mãos anteriormente “marginais” e desacreditadas, mas que afinal talvez sejam a possível e melhor materialização da liberdade e da democratização nas práticas de criação, validação e fruição patrimoniais coevas.

As sociedades alteram os padrões por que se regem, os seus membros (re)agem em conformidade, mudando ou adaptando tendências e gostos em sentidos diversos e aparentemente infinitos, líquidos e descartáveis. Esta é uma realidade sólida e que terá de ser tida em conta para que se consiga atingir uma plataforma de satisfação comum a todos os que participam nas experiências da criação, da validação e da fruição das diversas representações de património cultural. Mais do que nunca, todo o mundo é agora, de facto, um espaço de exibição patrimonial de mais fácil alcance e disponibilizado em lugares, sob formas e por vozes antes indizíveis.

### **Conclusão**

Este capítulo pretendeu refletir acerca da evolução do conceito de “Património” / “património” e demonstrar que os processos que levam à identificação de representações patrimoniais não são o resultado de “rotulagens” inocentes e naturais, dependendo, antes, de motivações do contexto social e político que permitem ou excluem

agentes de autorização cultural, e do conseqüente reconhecimento patrimonial de um bem ou de uma prática comunitária. Apesar disso, “Património” e “património” surgem invariavelmente associados à exibição de identidades e autenticidades culturais de grupos mais ou menos extensos, mas são sempre o produto de um “ajuizamento” constrangido pelos intuítos mais importantes para a época em que o mesmo é arquitetado e produzido.

Os tempos coevos da globalização e de uma democratização por que se almeja, também em termos de criação e fruição patrimonial, tal como evidenciado por alguns dos diversos *corpora* normativos referidos, provocaram e promoveram a passagem gradual de um conceito sólido de “Património”, identificado oficialmente e exposto em espaços canónicos, onde eram apresentados por vozes autorizadas, para um “património” mais abrangente, de mais livre criação e de mais fácil acesso, e que surge como mais natural face às (não)características da pós-modernidade líquida das primeiras décadas do século XXI.

É outro o *habitus* de partilha, vivência e fruição culturais e patrimoniais. Quem observa e experimenta é também instigado a colaborar na produção, na acreditação e na preservação. Parece que não existem formas, matérias, espaços e vozes “in-autorizáveis” ou “in-autorizadas”. São, também, outras as práticas e as tendências que, em última instância, fazem crer que já se entende a *cultura*, a *identidade cultural* e o *património* como José Barata-Moura (2016) os desconstrói, i.e., “cultura não é um depósito de inertes, identidade não é empedernimento, identidade cultural é um trabalho inter/intracomunitário de convivência” (p. 7), ou seja, são conceitos trabalhados e exibidos em resultado e em função de ponderações e de poderes vários. Usando, ainda, a voz de Barata-Moura (2016), em tempos líquidos pós-modernos, e em mundos de rápida descartabilidade e reciclagem urgente, é necessário que

mais alguém da estética dos sentimentos, e de uma apregoada «ética dos negócios» - o património das culturas [seja] tratado à luz de um intenso (polifónico, multilinear, controvertido, e certamente polémico) *ajuizamento cultural*. Saído de – e protagonizado por – uma comunidade *viva*, em que a Cultura não apenas disponha de tabuleta no portal, e poiso numas instalações, mas tenha verdadeira respiração efectiva. (p. 20)

## Bibliografia

*A Cultura Portuguesa e o Estado* (1945). Lisboa: Edições SNI.

Acciaiuoli, M. (1998). *Exposições do Estado Novo 1934-1940*. S/l: Livros Horizonte.

Anderson, B. (2006). *Imagined Communities*. London: Verso.

Assman, A. (2010). From Collective Violence to a Common Future: Four Models for Dealing with a Traumatic Past. In Helena Silva, Adriana Martins, Filomena Guarda and José Sardica (Eds.), *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe* (8-23). Newcastle upon Tyne: CSP.

Barata-Moura, J. (2016). Identidade e Património Cultural. A Questão do Ajuizamento. In *Direito do Património Cultural. Curso de Pós-graduação* (s/p). Faculdade de Direito da Universidade de Direito da Universidade de Lisboa.

Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Botelho, C. (1942). *Exposição da Aldeia de Monsanto no Estúdio do S.P.N.* Lisboa: SPN.

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.

Bucho, D. J. C. A. (2000). *Herança Cultural e Práticas do Restauro durante o Estado Novo (Intervenção nas Fortificações do Distrito de Portalegre)*. Tese de Doutoramento em Conservação do Património Arquitectónico. Universidade de Évora.

*Cadernos da Revolução Nacional. Portugal de ontem. Portugal de Hoje. Portugal de Amanhã* (s/d). Lisboa: Edições SPN.

Cardozo, M. (1936). Museus e monumentos nacionais no desenvolvimento do turismo. In *I Congresso Nacional de Turismo (1936)* (s/p). IV Secção. Lisboa.

*Carta de Atenas. Conclusões da Conferência Internacional de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos* (1931). Atenas.

*Carta de Veneza* (1964). Veneza.

*Código Global Ético para o Turismo* (2001). Organização Mundial do Turismo.

Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas (1948) *15 Anos de Obras Públicas 1932-1947*. S/l.

*Constituição da República Portuguesa* (2016, 7.<sup>a</sup> Revisão). Lisboa: Assembleia da República.

*Constituição Política da República Portuguesa* (1933).

“Convenção de Faro, 2005” in *Diário da República*, 1.<sup>a</sup> série — N.º 177 — 12 de setembro de 2008.

*Declaração Universal dos Direitos Humanos*, adotada e proclamada pela resolução 217 A (III) da Assembleia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948.

Eco, U. (1998). *Faith in Fakes. Travels in Hyperreality*. Trad. William Weaver. London: Vintage.

Ferro, A. (1948). Fundação António Quadros, Caixa 015A, *Discursos de AF*, Envelope III. Informação n.º 1328 SNI.

Gellner, E. (2001). *Nations and Nationalism*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

*Guia da Exposição de Obras Públicas 1932-1947* (1947). S/l: Soc. Astoria, Lda.

Guillaume, M. (2003). *A Política do Património*. Porto: Campo das Letras.

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Trad. Lewis A. Coser. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Hodgkin, K. & Radstone, S. (2007). *Memory, History, Nation. Contested Pasts*. London: Transaction Publishers.

Howard, P. (2003). *Heritage. Management, Interpretation, Identity*. London: Continuum.

Ignatieff, M. (1999). Nationalism and Toleration. In Susan Mendus (Ed.), *The Politics of Toleration* (77-106). Edinburgh: Edinburgh University Press.

*Itinerário* (s/d). Fundação António Quadros, Caixote 015B, Envelope A Aldeia Mais Portuguesa.

Lipovetsky, G. (1983). *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Lobo, S. (2006). *Pousadas de Portugal. Reflexos da Arquitectura Portuguesa do Século XX*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Melo, D. (1997). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-58)*. Dissertação final de Mestrado em História dos Séculos XIX e XX (secção séc. XX). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Ministério da Cultura (1998), *Relatório Intercalar da Proposta de Lei de Bases do Património Cultural*. Lisboa: Ministério da Cultura.

Morgan, N. & Pritchard, A. (2000). *Advertising in Tourism and Leisure*. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Neto, M. J. B. (2001). *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*. Porto: FAUP.

Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. In *Representations. No. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory*, (Spring, 1989), University of California Press: 7-24. URL: <http://www.jstro.org/stable/2928520>.

Rodrigues, J. (1999). A Direcção-geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e o Restauro dos Monumentos Medievais durante o Estado Novo. In *Caminhos do Património* (69-82). Lisboa: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e Livros Horizonte.

Rosas, F. (2001). O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. In *Análise Social*, vol. Xxxv (157) (1034-1054). Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

Rosas, F. (2008). O Salazarismo e o Homem Novo. Ensaio sobre o Estado Novo e a Questão do Totalitarismo nos Anos 30 e 40. In Luís Reis Torgal e Heloísa Paulo (Eds.) *Estados Autoritários e Totalitários e suas Representações* (31-48). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Saial, J. (1991). *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*. Lisboa: Bertrand Editora.

Salteiro, I. (2016). Arte Contemporânea Produção de Património Cultural. In *Direito do Património Cultural. Curso de Pós-graduação* (s/p). Faculdade de Direito da Universidade de Direito da Universidade de Lisboa.

Sapega, E.W. (2008). *Consensus and Debate in Salazar's Portugal. Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Silva, H. G. (1935). Monumentos Nacionais – Orientação técnica a seguir no seu restauro. In *I Congresso da União Nacional (s/p)*. Volume IV.

Torres, M. (1935). Bases do desenvolvimento e organização do turismo nacional. In *I Congresso da União Nacional. Discursos, teses e comunicações (s/p)*. Volume II.

*Viagem. Revista de Turismo, Divulgação e Cultura*. Em colaboração com a C.P. Patrocínio do Conselho Nacional de Turismo. N.º 3. setembro de 1938.

*Viagem. Revista de Turismo, Divulgação e Cultura*. Em colaboração com a C.P. Patrocínio do Conselho Nacional de Turismo. N.º 4. Ano II. Fevereiro de 1941.

Williams, R. (1988). *Keywords. A vocabulary of culture and society*. London: Fontana Press.

\*

*Diário de Lisboa*. Ano 17.º, N.º 5194, 24 de novembro de 1937.

*Diário de Notícias*. Ano 71.º, N.º 24768, 20 de janeiro de 1935.

*O Seculo Ilustrado*. Ano I – Número 24. Edição Semanal do Jornal «O Seculo». Lisboa, 18 de junho de 1938.

*O Seculo Ilustrado*. Ano I – Número 38. Edição Semanal do Jornal «O Seculo». Lisboa, 24 de setembro de 1938.

*O Seculo Ilustrado*. Ano I – Número 73. Edição Semanal do Jornal «O Seculo». Lisboa, 27 de maio de 1939.

*O Seculo Ilustrado*. Ano III – Número 117. Edição Semanal do Jornal «O Seculo». Lisboa, 30 de março de 1940.

## **Legislação**

*Decreto n.º 17:605*, 15 de novembro de 1929.

*Decreto n.º 21:261*, 20 de maio de 1932.

*Decretos n.º 26:235 e n.º 26:236*, 20 de janeiro de 1936.

*Decreto n.º 26:450*, 24 de março de 1936.

*Decreto n.º 26:453*, 25 de março de 1936.  
*Decreto n.º 26:461*, 26 de março de 1936.  
*Decretos n.º 26:499 e decreto n.º 26:500*, 4 de abril de 1936.  
*Decreto-lei n.º 25: 495*, 13 de junho de 1935.  
*Decreto-lei n.º 28:468*, 15 de fevereiro de 1938.  
*Decreto-lei n.º 27:878*, 21 de junho de 1937.  
*Decreto-lei n.º 28:067*, 8 de outubro de 1937.  
*Decreto-lei n.º 28:129*, 3 de novembro de 1937.  
*Decreto-lei n.º 28:468*, 15 de fevereiro de 1938.  
*Decreto-lei n.º 28:869*, 26 de junho de 1938.  
*Lei n.º 107/2001*, 8 de setembro.  
*Portaria n.º 8:672*, 2 de abril, 1937.  
*Portaria n.º 8:378*, 6 de março de 1936.

### **Referências em sítios eletrónicos**

<http://www.alexandrefarto.com/> (último acesso: 14/10/2016).  
<http://www.cm-amadora.pt/patrimonio-cultura/335-informacao-geografica/1354-graffiti> (último acesso: 14/10/2016).  
<http://www.fundacaoedp.pt/exposicoes/dissecao/dissection/180> (último acesso: 14/10/2016).  
<http://www.renovaramouraria.pt/> (último acesso: 14/10/2016).  
<http://www.renovaramouraria.pt/category/visita-a-mouraria/portugues-visitas-guiadas/> (último acesso: 14/10/2016).  
<http://www.smart-cities.pt/pt/noticia/mapa-do-graffiti-o-acervo-de-arte-urbana-da-amadora3004/> (último acesso: 14/10/2016).

# NUM PEQUENO LUGAR, O MUNDO TODO: O PATRIMÓNIO FAFENSE E OS CRUZAMENTOS CULTURAIS BRASIL-PORTUGAL

**Fernando Magalhães**

Instituto Politécnico de Leiria, Portugal

<https://orcid.org/0000-0002-1206-8622>

## 1. Introdução

Num território vasto como o espaço nacional português, o cruzamento de culturas é frequentemente sublinhado como fator desafiante das ideias de autenticidade cultural. Nada é puro, nada é autêntico, porque os fluxos culturais são múltiplos e cruzados. Neste contexto, a cultura nacional é, antes de mais, esse resultado dos múltiplos cruzamentos de povos que aqui se estabeleceram ou que por este território passaram, e continuam a atravessar, e que nele deixaram os seus comportamentos culturais, gravados naquilo que hoje designamos como património cultural. Mas o território vasto não é abstrato, nem desprovido das comunidades locais, de maior ou de menor dimensão, cujos destinos se interseccionam com os da nação, pelo menos desde o momento em que estas começaram a ser construídas, no século XVIII.

É assim que, num pequeno lugar português, a cidade de Fafe, se reúne o mundo todo, ou pelo menos uma boa parte do meu / nosso mundo, que tem resultado dos cruzamentos culturais que ao longo dos séculos se têm estabelecido entre Portugal e Brasil, e que se estendem para além da língua.

Acostumados a pensar a influência cultural Portugal-Brasil num só sentido, inviabilizando-se quer as culturas locais, quer as influências africanas na cultura brasileira e as desta em Portugal, Fafe emerge como um microcosmo capaz de testemunhar que os fluxos culturais não se fazem num só sentido, mas em direções múltiplas e interseccionadas. Esta cidade, e o seu património cultural, são produto da cultura brasileira e das influências do Brasil sobre a cultura

portuguesa. Nas pedras dos seus principais edifícios históricos, públicos e privados, está gravado um pedaço do Brasil ou dos muitos Brasis, que continuam a ser incontornáveis quando se abordam a história, a sociologia e a antropologia nacional e local, sobretudo do noroeste português, âmago da emigração para o Brasil, que se fez sentir com grande intensidade entre o século XVIII e o início do século XX.

## **2. Fafe e o Brasil, cruzamentos interculturais**

A tradição antropológica ensina-nos a descobrir nas mais pequenas localidades, os factos socioculturais que nos conduzem à reflexão dos nossos mundos, no plural, porque eles são, tais como as dimensões da nossa identidade, múltiplos e complexos. No século XXI nascemos num lugar, frequentemente estudamos noutra lugar, assim como podemos trabalhar e viver ainda em outros sítios diferentes, dentro ou fora da conceção do Estado-Nação, herdada do Iluminismo. Viajamos em turismo por múltiplos sítios, e todos esses espaços contribuem para o permanente refazer-se das nossas identidades pessoal e cultural.

A cidade de Fafe, terra minhota, portuguesa, onde nasci há quase meio século, acabaria por despertar a vontade de estudar os fluxos culturais cruzados que se fizeram e se fazem entre Portugal e o Brasil, de que esse pequeno lugar é um microsocosmos. São locais que também atravessam a minha identidade, e de que o património local, primeiro construído, agora cultural, aí deixado pelos emigrantes de torna-viagem, se tornou significativo no fazer-se da comunidade local. Fafe é um caso de estudo na medida em que permite desconstruir ideias, frequentemente solidificadas na mente do senso comum, que conduzem à extrapolação de que, sendo Portugal a chegar ao Brasil, há 500 anos, aí deixou as suas marcas culturais, visíveis, por exemplo, na organização das cidades ou nos elementos empregues na construção dos edifícios históricos, na língua, na gastronomia, etc. (Matosinho, 2016). Contudo, a cultura brasileira, inspirada também, mas não só, nos comportamentos culturais que os portugueses aí deixaram, é tal como este pequeno retângulo, a consequência das fusões dos múltiplos povos que atravessaram o mundo, dentro das Américas, entre a Europa, a Àsia, a África e a Oceânia e dentro do próprio Brasil, um país

de dimensão continental.. Inclusive comungamos das características culturais brasileiras no nosso dia-a-dia, seja no carnaval, na música, na televisão, na arquitetura, nos azulejos, assim como na língua etc..

São várias as marcas deixadas pelos emigrantes de torna-viagem, que testemunham esse cruzamento de culturas que tem múltiplos sentidos geográficos e simbólicos, visíveis no património cultural. Deste modo, pretendemos, com este texto, refletir sobre as influências que a miscigenação cultural teve e tem sobre a cultura portuguesa, apropriando-nos do património cultural para construir pontes entre culturas. Habitados a pensar sobre o legado cultural que os portugueses disseminaram pelo mundo, numa relação de poderes nem sempre ausente da crítica, como é óbvio, afigura-se importante pensar no caminho inverso, ou seja, qual o contributo que o Brasil tem dado para o permanente refazer-se das culturas locais e da própria cultura nacional portuguesa.

Para concretizarmos o nosso objetivo, discorreremos de seguida sobre os fluxos migratórios portugueses, para o Brasil, que tradicionalmente e até meados do século passado, foram mais no sentido de saída de população do que de entrada, o retorno dos emigrantes às suas localidades originais, e o seu contributo para o enriquecimento cultural das mesmas, usando neste estudo, uma pequena localidade portuguesa, onde a marca dos emigrantes torna-viagem constitui atualmente o maior legado patrimonial da cidade e do concelho: Fafe.

O que se pode entender por arquitetura dos brasileiros e qual a sua importância no contexto quer do património local, quer pelo facto de Fafe servir como locus de reflexão sobre os múltiplos e cruzados comportamentos culturais entre Portugal e o Brasil será a outra questão a responder. Discorreremos, ainda, ao longo deste texto, sobre a importância da influência da cultura brasileira para o fazer-se e refazer-se da história e da antropologia local fafenses do século XIX e XX e o seu reflexo na atualidade.

### **3. Da “arquitetura dos brasileiros”, à influência dos emigrantes “torna-viagem” em Fafe: um renovado retorno cultural a casa**

Fafe situa-se a apenas 10 km de Guimarães, cidade onde nasceu Portugal, no centro da região minhota. Concentrando historicamente

uma alta densidade populacional, os distritos que compõem a antiga província do Minho reúnem uma população de cerca de um milhão de habitantes, numa pequena área territorial de 4838 km<sup>2</sup>. Esta antiga província haveria de marcar e, de confundir-se, com os ritmos históricos, antropológicos e espaciais de Portugal, dela tendo saído boa parte da emigração que se dirigiu, principalmente, para o Brasil até meados do século XX, e para os países do ocidente europeu, em particular para a França, a partir do fim da Segunda Guerra Mundial.

Estes movimentos múltiplos e transnacionais de pessoas e, com elas, de ideias e bens, acabariam por ter impacto nos modos de vida e manifestações de comportamentos culturais, tanto nas terras de chegada como nas de partida, quer pela via da saída, com a perda de população, quer, sobretudo, pela via do retorno, que acabou por se manifestar num enriquecimento cultural que resultou das viagens e diferentes vivências operadas pela emigração.

Em várias localidades do Minho, a influência cultural, abarcando neste conceito todos os outros campos da vida das populações, tais como a economia, a língua etc., dos emigrantes “torna-viagem”, seja do Brasil, seja de França, os últimos na segunda metade do século XX, não só se tornou visível ao nível das expressões linguísticas, da arquitetura urbana ou paisagística, como passou a fazer parte do repertório de poder político e cultural locais. Estes patrimónios culturais são hoje usados pelos poderes locais e mesmo pelo nacional, enquanto marcadores identitários, capazes de servirem para delimitar um lugar e diferenciá-lo dos seus vizinhos, num processo operado pelas lideranças locais e nacionais, as duas únicas formas de divisão territorial portuguesas (Bourdieu, 1989).

A localidade fafense é atualmente um exemplo da miscigenação cultural operada pelos emigrantes de torna-viagem do Brasil, podendo usar-se esta comunidade local como exemplo das pontes culturais que unem os dois lados do Atlântico. Os seus principais edifícios, públicos ou privados, foram construídos por estes emigrantes, no que é denominada por “Arquitetura dos Brasileiros”. Nessas construções incorporaram elementos portugueses mas também brasileiros, como por exemplo no revestimento das fachadas externas com azulejos, ou na introdução das palmeiras, no Jardim do Calvário, aquando da sua construção, em 1859.

Destaca-se também o Hospital de Fafe, cuja edificação foi iniciada em 1859. Foi construído maioritariamente com capitais dos filantrópicos «brasileiros de torna-viagem» e inaugurado em 19 de Março de 1863, sendo uma réplica do Hospital da Beneficência que ainda hoje existe no Rio de Janeiro (Hospital de Fafe - <http://hsj.scmfaf.ept/contextualizacao-historica/>). Como nota Sara Melo (2016), em nenhum outro lugar do noroeste português, a ação cultural dos emigrantes “torna-viagem”, em particular brasileiros, foi tão forte como na cidade de Fafe. A eles se deveram as principais obras da sede de concelho, nomeadamente o jardim público, denominado Jardim do Calvário, o edifício do Hospital, o Cine-Teatro, a própria organização urbanística, e toda uma série de casas particulares apalaçadas, compostas por clarabóias trabalhadas de formas artísticas e fachadas revestidas de azulejaria.

A importância deste legado para a comunidade é sublinhado pelos poderes locais, como se pode observar através do acesso à página da Internet da Câmara Municipal de Fafe, um dos principais órgãos do poder autárquico local português. Clicando em “Descobrir”, encontra-se um ícone do lado direito que refere “Arquitetura dos Brasileiros”. Neste sítio da Internet, estas entidades assumem como características diferenciadoras do concelho, quer no contexto regional, quer no nacional, o legado deixado pelos emigrantes regressados do Brasil, na localidade. Em “Arquitetura dos Brasileiros”, o edificado cidadão fafense mais expressivo é assim caracterizado:

“O séc. XIX marcou as terras de Fafe, sobretudo com a forte incidência emigratória para Brasil, na época a terra mais apropriada à procura de fortuna. Muitos destes emigrantes transportariam, depois, para Fafe as suas economias, aplicando-asna construção de belos edifícios e palacetes.

A Arquitetura dos “Brasileiros” é um dos traços marcantes no urbanismo da cidade de Fafe e é um dos seus mais queridos e aliciantes ex-libris. A arquitetura deste período é, desde logo, o símbolo da afirmação e do prestígio pessoal do proprietário e da sua riqueza. Fundamentalmente são palacetes de grandes dimensões, alguns deles envolvidos por jardins “tropicais”, com a inevitável palmeira misturada com árvores de fruto. Impõem-se por fachadas amplas, revestidas de belíssimos azulejos multicolores, com numerosas portas e janelas, de pé direito considerável. As varandas estreitas, quase sempre a toda a

largura do prédio, apresentam guardas de ferro forjado ou fundido, ricamente ornamentadas. Apontam-se ainda diversos exemplos de beirais de faiança pintados, normalmente de cor azul. Elemento fundamental na arquitetura brasileira é a indispensável claraboia, símbolo maior desse tipo de construção, a encimar o telhado e a iluminar as escadas interiores.

Edifícios como o Arquivo Municipal, a Casa do Santo Novo, o Jardim do Calvário e o Teatro Cinema são ótimos exemplos de espaços onde a influência da arquitetónica brasileira é inegável. Referimo-nos aqui às fachadas imponentes, os mosaicos averdiscados e amarelos ou as magníficas clarabóias.

Estes são traços que marcam de forma categórica a arquitetura e urbanismo da cidade, reconhecendo-lhe grande valor cultural e oferecendo imagens maravilhosas” (Descobrir – Arquitetura dos Brasileiros: <http://www.cm-fafe.pt/conteudo?item=31283>).

A emigração portuguesa para o Brasil tem quase tantos anos como a chegada dos portugueses a estas terras tropicais, movimento que se intensificou com a descoberta do ouro e de outras riquezas, a partir do século XVII, e com maior expressividade nos dois séculos seguintes (Matozzi, 2016). À semelhança do que aconteceu em grande parte das terras portuguesas, também de Fafe saíram muitos emigrantes que, ao voltarem, reconstruíram uma nova vila, dotada de equipamentos de saúde e culturais bastante inovadores para esse tempo. Como evidenciado por Fernanda Maia (2009) e Sara Melo (2016) os séculos XVIII e XIX, particularmente, foram caracterizados por uma intensa emigração em particular do noroeste português, em direção ao Brasil. Entre o início e meados do século XVIII, por exemplo, emigraram para o Brasil anualmente entre 8000 a 10000 portugueses, num movimento que apenas foi mais intenso do que os seus anteriores (p. 92). Muitos destes portugueses acabariam por regressar, dotados de novas dimensões identitárias, visíveis na sua denominação de “brasileiros”, termo que servia para designar “não apenas uma pessoa nascida no Brasil ou vinculada por descendência a esse estatuto de nacionalidade, mas também o emigrante português que, em teoria, tinha feito vida e enriquecera por terras de Santa Cruz. Hoje ainda persistem os dois significados, se bem que atualmente o que nos é próprio venha apenas vinculado a avaliação estética das mais antigas

casas de emigrante, as conhecidas «casas de brasileiro» (Tavares, 2015, p. 23-24).

Os emigrantes de “torna-viagem” eram assim designados em virtude de se tratar de pessoas que haviam saído, antes, de Portugal em direção ao Brasil, em tempos onde meios e vias de comunicação não eram tão desenvolvidos como atualmente, passando boa parte da sua vida em terras de Vera Cruz. Regressavam, posteriormente, à sua terra natal. Nesta, acabaram por investir as fortunas feitas além-mar, legando obras emblemáticas, hoje consideradas património cultural. A estes emigrantes se devem a introdução de muitos elementos culturais portugueses no Brasil e brasileiros nas comunidades locais e nacional portuguesa, num processo caracterizado por interseções culturais de múltiplas vias.

O termo “brasileiro de torna-viagem” advém, provavelmente dos séculos XVII / XVIII, encontrando-se referências aos mesmos na literatura de Alexandre Herculano, que em 1853 escreve “denominação de brasileiro adquiriu para nós uma significação singular e desconhecido para o resto do mundo. Em Portugal, a primeira ideia talvez que suscite este vocábulo é a de um indivíduo cujas características principais e quase exclusivas são viver com maior ou menor largueza, e não ter nascido no Brasil; ser um homem que saiu de Portugal na puerícia ou na mocidade mais ou menos pobre e que, anos depois, voltou mais ou menos rico” (Herculano, 1983, p. 68).

Estes atores sociais, influenciados pela riqueza cultural, pela fauna e pela flora tropicais, e pelos desafios criativos que o tropicalismo neles incutiu, acabariam por trazer consigo novas ideias, que reproduziram na língua, na arquitetura, na reorganização das vilas novas como Fafe, na forma como construíram os edifícios mais ou menos monumentais e revestiram as suas fachadas, com azulejos. Neste contexto, como refere o historiador José Hermano Saraiva, no documentário “Horizontes da Memória- Os Brasileiros de Fafe”, produzido pela Radio Televisão Portuguesa (RTP), em 2002, ao minuto 3.24, “talvez no nosso país não haja nenhuma cidade que deva tanto aos emigrantes brasileiros, como a cidade de Fafe” (Horizontes da Memória: <https://www.youtube.com/watch?v=P3EWYJlbAml>).

Inicialmente construídos com um valor apenas de uso, os edifícios deixados pelos emigrantes no Brasil, evidenciam elementos que os permitiram transformar em testemunhos simbólicos da vida

cultural da comunidade local. Por um lado, constituem o principal conjunto urbanístico do centro histórico da cidade de Fafe, por outro lado, testemunham determinadas técnicas de trabalho, visíveis nos pormenores decorativos das suas clarabóias, bem como nos materiais empregues na construção, tais como o azulejo de fachada, ou no estilo arquitetónico, muito próprio. Outro pormenor interessante do edificado deixado na cidade, por grande parte destes emigrantes, é a datação inscrita nos edifícios, feita de modo bem visível no topo das suas fachadas. Esta datação permite verificar que a maior parte do edificado foi elaborado entre meados do século XIX e inícios do século XX, o que é um período relativamente largo da história local. Por exemplo, entre o Jardim do Calvário, cuja construção se iniciou em 1859 e o Teatro-Cinema, inaugurado em 1923, decorreram aproximadamente 64 anos, o que permite depreender que a influência, sobre a cultura local, dos emigrantes torna-viagem não foi temporária nem efémera, mas prolongada no tempo e sobretudo concentrada numa área geográfica central da sede de concelho.

A influência destes atores sociais foi ainda maior, se considerarmos o seu contributo para a construção da Igreja Nova de São José, cuja inauguração ocorreu apenas em 1961, já em pleno período da ditadura salazarista do Estado Novo, e quase um século após a inauguração do hospital. É de salientar, no entanto, que a construção deste templo religioso “(...) teve a participação de um brasileiro que contribuiu com oito contos de reis, impulsionando a construção (...) em 1895, sendo só inaugurada em 1961” (Melo, 2016, p. 95). É este legado, cuja presença se faz sentir com uma intensidade relevante, que foi classificado como património cultural local, na medida em que “um indivíduo ou um grupo de indivíduos identifica como seus um objecto ou um conjunto de objectos” (Magalhães, 2005, p. 24). Mais do que o “legado que herdamos do passado e que transmitimos a gerações futuras” (...) a patrimonialização destes edifícios, consiste “num processo simbólico de legitimação social e cultural de determinados objectos que conferem a um grupo um sentimento colectivo de identidade. Neste sentido, toda a construção patrimonial é uma representação simbólica de uma dada versão da identidade, de uma identidade “manufacturada” pelo presente que a idealiza. Assim sendo, o património cultural compreenderá então todos

aqueles elementos que fundam a identidade de um grupo e que o diferenciam dos demais” (Silva, 2000, p. 218).

Pela importância que adquiriu no fazer-se e refazer-se dos comportamentos da comunidade local, o edificado legado pelos brasileiros de torna-viagem assume, como temos vindo a observar, uma expressão assinalável enquanto marcador identitário da cultura local. É premente constatar que ele testemunha a entrada da comunidade na modernidade, e o abandono definitivo do medievalismo. Antes da contribuição massiva destes atores sociais para a comunidade local, a vila de Fafe era pequena, mantendo-se no seu estado medieval, em que dependia sobretudo das atividades ligadas à agricultura.

O desenvolvimento urbano e industrial ocorre, portanto, a partir de “segunda metade do século XIX, (em) que Fafe mudou a sua imagem medieval, devido aos “brasileiros” com a injeção de capitais e a instalação das primeiras indústrias” (Coimbra, 2003, p. 32). Somente a partir de meados do século XIX, é que o centro urbano de Fafe vê nascer vários edifícios “caracterizadas por uma arquitetura e decoração de «gosto brasileiro», e «Arte Nova», onde sobressaem as águas-furtadas e os andares assotados. As frontarias são lisas e rebocadas a branco ou com graciosos azulejos, onde predominam as cores amarela e verde. As varandas reduzem-se a uma pedra linear com guardas de ferro forjado ou fundido e as fachadas, com guias de pedra, verticais, a toda a altura do edifício, completam com as clarabóias a decoração destas construções, símbolos do Brasil que acolheu os emigrantes de Fafe no século XIX” (Monteiro, 2004, p. 38).

Como refere Aline Santos (2016), em áreas ao norte do país, das quais é emblemático o caso do município de Fafe, localizado na região minhota, os emigrados foram responsáveis pela construção de escolas, asilos, hospitais, jardins, passeios públicos, residências com arquitetura diferenciada das tradicionais, além de terem instalado indústrias, especialmente têxteis” (p. 75). No já mencionado programa “Horizontes da Memória- Os Brasileiros de Fafe”, José Hermano Saraiva refere, no min. 2.51, que “os portugueses de Fafe ajudaram a fazer o Brasil, e foi o Brasil quem ajudou a fazer este pequeno lugar de Fafe, na cidade progressiva, ativa que hoje é” (Horizontes da Memória: <https://www.youtube.com/watch?v=P3EWYJibAmI>). O programa, com a duração de cerca de 28 minutos, centra-se no património legado

pelos emigrantes, da cidade de Fafe, iniciando-se no emblemático e já mencionado Jardim do Calvário. Este jardim foi edificado por um brasileiro de torna-viagem, de nome Albino de Oliveira Guimarães, sendo inaugurado em 1892.

Dos mais monumentais e significativos edifícios públicos legados pelos emigrantes de torna viagem, destacam-se, portanto, dois elementos claramente comuns a Portugal e ao Brasil: as fachadas revestidas de azulejos e as clarabóias.

A utilização dos azulejos no Brasil foi disseminada pelos portugueses, contudo, o seu uso na cobertura integral das fachadas exteriores atingiu uma dimensão expressiva em terras brasileiras, uma vez que se tratava de um material adaptado ao clima tropical e suas consequências sobre o edificado. Tônia Matosinho (2016) no seu artigo intitulado “Azulejaria e a influência portuguesa nas cidades brasileiras”, discorre sobre a influência dos portugueses na organização urbanística e arquitetónica do Brasil, bem como a introdução de novos materiais como o azulejo, que se revelou bastante eficaz no revestimento das fachadas dos edifícios sujeitos ao clima tropical. Como refere a autora,

“Os azulejos existentes nas igrejas do Rio constituem-se de painéis e funcionam não só como elementos decorativos, substituindo a ornamentação em talha, mas também como revestimento parietal. É justamente como revestimento de superfícies arquitetônicas que o azulejo vai evoluir dos interiores para as fachadas no Brasil do século XVIII e descobrir, nos trópicos, sua funcionalidade. (...) Sol, chuva, maresia e umidade são responsáveis pelo desgaste das edificações em um país tropical. Como a superfície externa vitrificada do azulejo reflete a luz, serve de isolante térmico, proporcionando um ambiente interno mais fresco; e também repele a umidade, minimizando os custos de conservação decorrentes da ação das intempéries. Junta-se a isso a facilidade de limpeza (...)” (Matosinho, 2016, p. 4).

Esta inovação criativa e expressiva do Brasil teve as suas consequências sobre a arquitetura fafense. Do Brasil vieram novas

ideias quanto à utilização dos azulejos no revestimento das fachadas de grande parte dos edifícios fafenses, legados pelos emigrantes de torna-viagem, num processo de troca intercultural de experiências culturais que testemunham a riqueza das relações que se construíram entre Portugal e o Brasil ao longo dos últimos cinco séculos.

Como refere Matosinho (2016) “esse novo uso do azulejo na colônia acaba ecoando na metrópole. Para agilizar o processo de recuperação da cidade de Lisboa, destruída pelo grande terremoto de 1755, o Marquês de Pombal manda revestir de azulejos as fachadas danificadas. Nas palavras de Santos Simões, houve aqui ‘um curioso fenômeno de inversão de influências, e traordinário e emplo de comunhão cultural’ (...). Comunhão que se afirma entre a cultura descendente e aquela que a constituiu, a partir de um património azulejar não apenas decorativo, mas reconhecidamente utilitário” (Matosinho, 2016, p. 4).

Fafe, um lugar relativamente pequeno, do interior minhoto português, constitui-se assim como um microcosmos da troca de experiências culturais entre Portugal e o Brasil. Retomando o título, ao contrário, do artigo de Matosinho, Fafe demonstra a azulejaria e a influência brasileira nas cidades portuguesas”. Do lado de lá do atlântico vieram a inspiração que conduziram ao desenvolvimento de novas estruturas de lazer e de cultura, de gosto requintado e muito avançadas para a época, tais como o Jardim do Calvário ou o Teatro-Cinema, edifício executado arquitetonicamente em Arte Nova, ou ainda o já referido Hospital da Misericórdia. Todo este património tem sido sobejamente estudado por Miguel Monteiro e Artur Coimbra, dois historiadores, incontornáveis, no estudo do legado patrimonial que os emigrantes de torna-viagem deixaram em Fafe. A ambos se deve uma boa parte da investigação científica efetuada sobre esse património cultural local e, por isso, entram na categoria dos grandes homens da cultura fafense. Como tive oportunidade de discorrer em “À procura de um lugar na Europa: o território e o património nos discursos sobre Leiria e suas regiões”, publicada em 2012, Pierre Nora (1986) e Mona Ozouf (1986), dois investigadores franceses demonstraram a importância que os heróis fundadores e os grandes homens desempenharam nos discursos subjacentes à fundação dos vários tipos de comunidades modernas. Neste sentido,

“A criação dos grandes homens e dos heróis possui, em cada um destes conceitos, imagens sociais que ora os aproximam dos seres humanos, ora dos divinos. No primeiro caso temos os grandes homens, seres mortais, terrestres, cuja categoria inclui muitas figuras do Estado-Nação, escritores de renome, pintores, cientistas, poetas e gente comum como pais de família exemplares. Estes, de acordo com os cânones da Revolução Francesa, destacaram-se das massas pelo contributo que deram num qualquer campo da vida social”.

Os heróis constituem personagens posicionadas num campo de contacto entre o mundo dos homens e o dos Deuses. Fazem parte desta categoria os santos, reis, guerreiros e rainhas, muitos deles santificados. Os heróis estabelecem a ponte entre o mundo visível e o invisível, reclamando a legitimidade em Deus para exercerem o poder político sobre os seus reinos (...), no caso dos reis, ou religioso, no caso dos santos (...). Como declarou Jaime I, rei inglês de inícios do século XVII, “Os Reis são com razão chamados Deuses, porque exercem sobre a terra um poder semelhante ao Poder Divino” (Kantorowicz, 1999: 37)” (Magalhães, 2012, p. 221).

Os grandes homens nascem com a Revolução Francesa, sendo constituídos por personalidades que se destacaram pela sua obra em prol da nação, desiderato que se estende às comunidades locais. Neste sentido, Manuel Monteiro ou Artur Coimbra, dois investigadores cuja obra se centra na comunidade local fafense, são dois “grandes homens” da comunidade.

Miguel Monteiro foi um investigador do património arquitetónico fafense legado pelos emigrantes de Fafe, no Brasil, que retornaram à sua terra e a valorizaram, construindo edifícios que compõem, hoje, o principal conjunto patrimonial, histórico e antropológico, da malha urbana. Miguel Monteiro estudou as dinâmicas socioculturais do concelho de Fafe, desde século XVIII até à atualidade, centrando a sua investigação numa série de edificações de valor patrimonial e na sua relação com o fenómeno da emigração dos “brasileiros de torna viagem” que, financeiramente abastados, investiram na sua cidade com uma arquitetura recheada de revivalismos associados a uma apreensão estética, de terras de Vera

Cruz, a nível das cores e dos revestimentos das fachadas, em azulejo. São, da sua autoria, obras significativas para entender a vida das populações fafenses, e o impacto nesta, dos emigrantes torna-viagem, do Brasil, a monografia “Migrantes, emigrantes e “brasileiros” de Fafe, 1834-1926 : territórios, itinerários e trajectórias”, editada em 2000, e apoiada pela Universidade do Minho, e “Fafe dos Brasileiros – 1860 – 1930: Perspetiva Histórica e Patrimonial, publicado em 1991, pela Imprensa Nacional / Casa da Moeda, entre outros. O historiador foi também um, senão mesmo, o principal impulsionador do Museu das Migrações e das Comunidades, sendo o autor deste projecto, por convite do Presidente do Município de Fafe, o qual veio a obter aprovação em reunião de Câmara Municipal de 12/07/2001. Associaram-se a esta iniciativa, o Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais e a Federação das Associações Portuguesas de França. Testemunhando a importância da memória ligada aos movimentos emigratórios locais, sobretudo para o Brasil e para França, este museu, instituição central, ao nível da cultura local (Costa, 2018), foi inaugurado em 12 de julho de 2001. A deliberação da Câmara Municipal de Fafe que lhe deu origem, atesta o reconhecimento da comunidade relativamente ao papel que os emigrantes tiveram, e continuam a possuir, no enriquecimento cultural e económico de Fafe. O museu foi instalado na Casa Municipal da Cultura, em setembro de 2009, sendo assim apresentado pelas autoridades locais:

“O Museu das Migrações e das Comunidades, precursor no seu género em Portugal, funda a sua existência no estudo, preservação e comunicação das expressões materiais e simbólicas do universo migratório e, em especial, do ciclo do retorno dos emigrantes portugueses. Inscreve as suas finalidades na perspetiva do conhecimento dos movimentos migratórios e, em especial, da emigração portuguesa, detendo-se particularmente na emigração para o Brasil do século XIX e primeiras décadas do XX e na emigração para os países europeus da segunda metade do século XX. Assenta na descoberta dos seus efeitos, decorrentes do cruzamento de povos e culturas, na história económica, social e cultural e naquilo que concorre para a sua compreensão histórica e social” (Museu das Migrações

e das Comunidades: <http://www.cm-fafe.pt/conteudo?item=31299>).

Os museus locais e regionais iniciaram o seu desenvolvimento em Portugal, em finais do século XIX e no início do século XX. Inspirados nas ideias da museologia clássica, estes museus passam, da mesma forma, a ser instalados em edifícios históricos mais ou menos sumptuosos, como acontece com o Museu das Migrações e das Comunidades. As primeiras tentativas de criação de museus distritais (regionais) em Portugal, remontam ao século XIX, nomeadamente à circular de 25 de Agosto de 1836, em que se propõe a “construção de uma Biblioteca Pública e de um Gabinete de Raridades, de qualquer espécie, e outro de pinturas, em cada capital de distrito” (Gouveia, 1985: 149). Tratou-se da primeira tentativa de cobertura museológica local do país.

“Embora podendo porventura concluir-se que o objectivo prioritário desta legislação seria o de proteger “as preciosidades literárias, e científicas que pertenciam aos conventos das extintas Ordens Religiosas”, e de passar a “empregar com proveito Nacional, todos esses poderosos meios de difundir a instrução, e de excitar o gosto pelas letras e belas artes”, será de salientar que se estava perante um programa envolvendo a cobertura museológica de todo o país” (Gouveia, 1985: 149).

Contudo, a ideia não era promover a diversidade cultural local, mas antes, a partir dos gabinetes de raridades regionais, pretendia-se a inculcação da identidade nacional. A cobertura museológica do país através deste género de “museus” significava a extensão do poder central sobre o território português, numa altura em que os meios e as vias de comunicação se encontravam num fraco estado de desenvolvimento. Na circular de 25 de Agosto de 1836, revelam-se como objectivos a atingir: [...] empregar, com proveito Nacional, todos esses poderosos meios de difundir a instrução, e de excitar o gosto pelas letras e belas artes [...] (Circular de 25 de Agosto de 1836: 149).

A instabilidade política, cultural e económica, responsáveis pela emigração massiva de portugueses em direcção ao Brasil, que

caracterizou Portugal ao longo do século XIX e inícios do século XX, conduziu à ineficácia desta determinação legislativa. Apenas em finais do século é que se iniciará um movimento de criação de pequenos museus de âmbito regional que virá a adquirir considerável expressão (Gouveia, 1985: 149). É neste período que, coincidindo com a moda da arqueologia, a disseminação de trabalhos arqueológicos e o aparecimento de espólios variados, surgem os museus arqueológicos regionais. Defendia-se que estes museus deveriam situar-se no contexto original das escavações, junto aos locais onde os vestígios eram recolhidos (Gouveia, 1985; Ramos, 1993). Para além dos museus de arqueologia destacaram-se uma série de museus agrícolas e industriais locais que surgiram em Santarém, Coimbra, Guimarães e Figueira da Foz.

A aprovação dos primeiros projetos museológicos locais e regionais resultaram de um processo iniciado com o Decreto n.º 1 de 26 de Maio de 1911, em que se revalorizavam os museus regionais “como complemento fundamental do ensino artístico e elemento essencial da educação geral” (Ramos, 1993: 45). A partir da “base legislativa anterior [...] são criados no país, entre 1912 e 1924, treze museus regionais” (Gouveia, 1985: 164-165). Em Fafe, só a partir dos anos 80, do século XX, é que as atenções das autoridades locais pela conservação da memória através dos museus começou a ter relevo, com a inauguração, em meados da década de 1980, do Museu Hidroelétrico de Santa Rita.

Tal como Monteiro, o historiador Artur Coimbra possui uma extensa obra bibliográfica sobre o concelho de Fafe, em particular sobre a cidade e os seus monumentos, demonstrando mais uma vez o impacto e a importância dos brasileiros de torna-viagem no desenvolvimento da cidade, uma vez que eles são os atores principais da obra deste historiador.

Longe de pretendermos analisar exaustivamente a vida e a obra do historiador, bem como o contributo da sua investigação para o entendimento do património fafense e do significativo impacto que os brasileiros tiveram na sua conceção, apresentamos apenas algumas das obras desenvolvidas por Artur Coimbra. Assim, ao nível da historiografia e da antropologia local, destacam-se, Maximino de Matos – Vida e Obra (1989); Grupo Nun'Álvares – Sede Social: do Sonho à Realidade (1991); Major Miguel Ferreira – Uma Lição de Liberdade

(1995); Fafe – a Terra e a Memória (1997); Dicionário dos Fafenses (2001); Desafectos ao Estado Novo (2003), 2ª ed. 2004; Fafe – Apontamentos de História Local (2003); O Associativismo em Fafe (2004); Padre Joaquim Flores: Uma Vida ao Serviço do próximo (2006); S. Julião de Serafão, Mil Anos de História (2006); António Marques Mendes – Íntimo e Universal (2007); Ruy Monte – Obra Poética (2007); Ruy Monte – Prosa (2007); Fafe – 30 Anos de Poder Local (1976-2006) – Alguns Aspectos (2007); Associação Desportiva de Fafe – 50 Anos de História (2008); Movimento Associativo da Freguesia de Fafe (2008); Teatro-Cinema de Fafe – Memória para o Futuro (2009); Associação de Dadores Benévolos de Sangue de Fafe: uma Lição de Humanidade (2009). Bem mais recentemente, publicou FAFE, MEU AMOR - Textos e imagens sobre o concelho, 1ª edição, pela Junta de Freguesia de Fafe, em 2013, e 2ª edição, em 2017, pelo Núcleo de Artes e Letras de Fafe, com a parceria da Freguesia de Fafe.

Enquanto personalidade elevada a grande homem da cultura local, Artur Coimbra venceu o Prémio Literário A. Lopes de Oliveira, com a obra historiográfica “Bombeiros Voluntários de Fafe — Uma História de Heroísmo desde 1890”, publicada nos anos de 2017 e 2018.

Em suma, a cultura local construiu-se assim de novos elementos evidenciadores das influências tropicalistas tais como a inserção de novas espécies de flora no Jardim público ou do revestimento das fachadas externas dos edifícios integralmente com azulejos. Todos estes elementos têm grande impacto na forma como é feita a historiografia e a antropologia fafenses.

#### **4. Conclusões**

Terminando como começámos, a antropologia permite-nos pensar, reflectir a uma microescala. A diversidade cultural faz-se em escalas diversas, que vão do pequeno ao grande lugar, atingindo todas as formas como o espaço físico tem sido alterado pelas culturas humanas. A partir da sedentarização, o homem e a mulher deixaram de contar com o mundo todo, para construíram civilizações complexas, situadas num determinado ponto geográfico, mas longe do isolamento, não só estas pequenas comunidades se mantiveram em contacto com as suas vizinhas, influenciando-se mutuamente, como delas viriam a partir as grandes concepções do Estado e, mais recentemente, da Nação.

Estas novas conceções de divisão territorial implicaram a elaboração de novas relações a partir das comunidades locais, quer entre si, quer com aqueles novos espaços.

Em todo este processo, as lideranças foram determinantes na divisão do espaço e na invenção de novas comunidades, nomeadamente na fundação das comunidades locais. Estas microssociedades tornaram-se cada vez mais complexas sob o ponto de vista cultural, estando na base do aparecimento de outras de maior dimensão, com as quais se passaram a relacionar pela via do fluxo cruzado de pessoas, ideias e bens. Fafe, com as suas lideranças e as suas populações, constitui o exemplo de uma microssociedade que emergiu, primeiro como testemunho dos cruzamentos interculturais, hoje como símbolo e resultado dessas interseções. No início, estas relações foram particularmente intensas com o Brasil, mas também com outros países onde se fala português, depois com países europeus, sobretudo a França. Mas, em nenhuma dessas relações, com a Europa ou com África, os cruzamentos interculturais ficaram tão visíveis como com o Brasil e, os testemunhos dessas relações, gravam-se ainda hoje no centro histórico da cidade. Fafe emerge também como um símbolo da histórica emigração dos portugueses, principalmente do noroeste português, em direção ao resto Brasil, constituindo uma ponte entre os dois povos.

## **Bibliografia**

BOURDiEU, Pierre (1989). *O Poder Simbólico*. Lisboa, DIFEL.

CIRCULAR DE 25 DE AGOSTO DE 1836. In *Diário do Governo*, n.º 203, de 27 de Agosto de 1836.

COIMBRA, Artur (2003). *Fafe – Apontamentos de História Local*. Fafe, Câmara Municipal de Fafe.

COSTA, Luciana (2018). *Museologia no Brasil, Século XXI: Atores, Instituições, Produção Científica e Estratégias*. João Pessoa, Editora do CCTA/UFPB.

DESCOBRIR – ARQUITETURA DOS BRASILEIROS (2019). Disponível em: <http://www.cm-fafe.pt/conteudo?item=31283>. Acessado em 05 de maio de 2019.

GOUVEIA, Henrique Coutinho (1985). Acerca do Conceito e Evolução dos Museus Regionais Portugueses desde finais do século XIX ao regime do Estado Novo. *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, vol. 1, 149.

HERCULANO, Alexandre (1983). A Emigração. 1873-1875. In Herculano, Alexandre, Opúsculos. Vol. II. Lisboa, Presença, 67-128.

HORIZONTES DA MEMÓRIA- OS BRASILEIROS DE FAFE (2019). Documentário produzido pela Radio e Televisão Portuguesa, em 2002. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=P3EWYJlBAmI>. Acessado em 28 de abril de 2019.

HOSPITAL DE FAFE (2019). História. Disponível em: <http://hsj.scmfafep.pt/contextualizacao-historica/>. Acessado em 03 de março de 2019.

MAGALHÃES, Fernando (2005). Museus, Património e Identidade: Ritualidade, Educação, Conservação, Pesquisa, Exposição. Porto, Profedições.

MAGALHÃES, Fernando (2012). À procura de um lugar na Europa: o território e o património nos discursos sobre Leiria e suas regiões. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria.

MAIA, Fernanda (2009). “Os ‘Brasileiros’ de torna-viagem e as relações Portugal-Brasil na década de 1930 – estudo de caso”, in SOUSA, Fernando de; MARTINS, Ismênia; MATOS, Izilda (coord.) – Nas Duas Margens. Os Portugueses no Brasil. Porto: CEPSE/Edições Afrontamento.

MATOSINHO, Tônia (2016). Azulejaria e a influência portuguesa nas cidades brasileiras. Revista Lugar Comum n.º 46. Available in: <http://uninomade.net/wp-content/files/mf/1463585425LCAzulejaria%20e%20a%20influ%C3%>

[AAnicia%20portuguesa%20nas%20cidades%20brasileiras%20-%20Tonia%20Matosinho.pdf](#)

MATOZZI, Martina (2016). Portugueses de Torna-Viagem. A representação da emigração na literatura portuguesa. Tese de Doutoramento em Patrimónios de Influência Portuguesa, ramo de Estudos Culturais. Coimbra, Universidade de Coimbra.

MELO, Sara (2016). A arquitetura e seus ambientes como simbologia de uma herança cultural: reabilitação da Casa Summavielle, Fafe. Vila Nova de Famalicão: Universidade Lusíada. Dissertação de mestrado em Arquitetura. Disponível em: <http://repositorio.ulusiada.pt>. Acessado em 22 de maio de 2019.

MONTEIRO, Miguel (1991). Fafe dos Brasileiros – 1860 – 1930: Perspetiva Histórica e Patrimonial. Fafe: Fafe, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.

MONTEIRO, Miguel (2000). Migrantes, emigrantes e "brasileiros" de Fafe, 1834-1926 : territórios, itinerários e trajetórias". Edição de autor apoiada pela Universidade do Minho, Braga.

MONTEIRO, Miguel (2004). Fafe dos "brasileiros" (1860-1930). Perspectiva histórica e patrimonial. Fafe, Diário do Minho.

MUSEU DAS MIGRAÇÕES E DAS COMUNIDADES (2019). Disponível em <http://www.cm-fafe.pt/conteudo?item=31299>. Acessado em 29/05/19.

NORA, Pierre (dir.) (1986-1992a) *Les lieux de mémoire I-VII*. Paris, Gallimard (7 vols.).

NORA, Pierre (dir.) (1986-1992b) "Entre Mémoire et Histoire". *Les lieux de mémoire - I La République*. Paris, Gallimard, 17-42.

OZOUF, Mona (1986) "Le Panthéon, L'École normale dès mortes". In Nora, Pierre (dir.) *Les Lieux de Mémoire - I La République*. Paris, Gallimard, 139-163.

RAMOS, Paulo (1993). Breve história do museu em Portugal. In Trindade, Maria Beatriz Rocha (coord.) *Iniciação à Museologia*. Lisboa, Universidade Aberta, 19-62.

SANTOS, Aline (2016). SISTEMA MIGRATÓRIO BRASIL-PORTUGAL. Hierarquias geográficas e dinâmicas dos fluxos e contrafluxos populacionais no limiar do século XXI. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2016. (Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como Requisito Parcial para Obtenção do Título de Doutor em Geografia Humana).

SILVA, Elsa (2000). Património e identidade. Os Desafios do Turismo Cultural. *Antropológicas*, 4, 217-224.

TAVARES, Domingues (2015). Palacete Marques Gomes. Porto: Dafne.

## VIRTUAIS E DIGITAIS: O PATRIMÔNIO MUSEOLÓGICO EM *BITS*

**José Cláudio Alves de Oliveira**

Universidade Federal da Bahia, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-2887-2025>

### 1. Introdução

Quando o pleno acesso à *web* tornou-se viável ao público, os *media* sugeriam que um dos principais benefícios fosse o ganho cultural e educacional às pessoas comuns. Cidades seriam conhecidas, obras clássicas estariam ao alcance do *mouse*, as mais diferentes músicas ficariam disponíveis, as notícias ganhariam velocidade *on-line*, o conhecimento de séculos estaria indexado em bilhões de links, transações comerciais seriam feitas em minutos e cada pessoa poderia se comunicar e partilhar seus objetivos e desejos com milhões de outras pessoas.

Esta etapa do processo histórico contemporâneo – iniciada entre os anos 1980 e 90 – recebeu o nome de globalização. A palavra remete ao que é atual, dinâmico, tecnológico, de tempo acelerado, massivo, sem fronteiras, interligado e, em certa medida, democratizante – um atrativo importante à Internet que esteve no imaginário dos indivíduos foi a facilitação da visita aos museus na *web*. Este novo tipo de frequência de visitantes impôs aos museus uma mudança de estética e de linguagem e uma necessidade de buscarem novos meios de manter a eficácia de sua finalidade.

O presente capítulo traz definições conceituais sobre o museu virtual (MV), o museu digital (MD), o cibermuseu (CM) e o museu presencial (MP), que pegaram o caminho infinito do ciberespaço, iniciando pela World Wide Web (WWW) nos anos 1990. Aqui, além de apontar em pesquisadores e teóricos que se debruçaram sobre os MVs, o texto se restringe aos sites de museus, como marcos iniciais de uma museologia no ciberespaço, e tece algumas diferenciações – de

evolução ou não – que instituições empregaram em seus *designs* informacionais entre 2004 e 2019.

## 2. Entre o virtual e o digital. Diferenciações

Antes de discutir as definições que giram em torno dos “museus virtuais” é preciso diferenciar os conceitos de **virtual** e **digital**, indo para além do conceito de “museus virtuais” que foi exposto no primeiro capítulo, de forma sintética. (grifos do autor)

A palavra virtual é de origem latina *virtualis* e deriva da palavra latina *virtus*, que significa força e potência. Alguns autores, como Philippe Quéau (1995) e Pierre Lévy (1999a, 1999b) debruçaram sobre esta questão sob o ponto de vista filosófico.

Philippe Quéau (1995), ao questionar a noção de realidade, considera que o virtual deve ser entendido como uma outra experiência do real. Repensando o conceito aristotélico de potência, Quéau faz uma analogia entre o esboço de desenho que antecede a obra de arte para explicar o virtual. Segundo Quéau, no entanto, é preciso distinguir a potência do virtual: “Lo potencial es aquello que puede convertirse en actual. Lo virtual es la presencia real y discreta de la causa”.<sup>(13)</sup> (QUÉAU, 1995, p. 28) Para este autor, o *virtual* está mais próximo do conceito de potencial das teorias físicas contemporâneas, do que do conceito de potencial preconizado por Aristóteles, que via na potência uma atitude para receber uma forma. Nesse sentido, também Mário Perniola (1994) distingue o *virtual* como o não potencial da tradição, pois “a oposição aristotélica entre paciência e ato privilegia o ato que constitui a forma plena e final do ser, a própria existência do objeto, em relação à qual a potência é mera pré-formação, pré-determinação, pré-existência”. (PERNIOLA, 1994, p.107)

Outra peça da presente abordagem vem de Bernard Deloche (2001), que trabalha o conceito de virtual sob um ponto de vista estético. O que interessa aqui é que o autor trabalha uma virtualidade que engloba a ideia de síntese (simulação do real) e de imagem numérica. Isso permite que o *virtual* possa renovar profundamente o *status* da imagem, modificando a sua relação com a arte, e.g.

---

<sup>13</sup> - Tradução livre: “O potencial é aquilo que pode converter-se em atual. O virtual é a presença real e discreta da causa”.

Subsumindo o caso do museu, nos seus aspectos virtual e digital, ele passa a ser um mediador da relação do público com a arte. E para isso, concluí-se com Deloche, que é preciso distinguir o **virtual** do **digital**, pois a digitalização de uma determinada imagem não é necessariamente a criação de uma imagem virtual. O *virtual* não se confunde com o irreal ou o imaterial, pois C'est donc ailleurs qu'il faut chercher la virtualité de l'art, non pas dans l'irréalité ou l'immatérialité mais dans la positive même du sensible: montrer le sensible par un artefact. Et l'art n'est rien d'autre que la virtualisation du sensible. <sup>(14)</sup> (DELOCHE, 2001, p.150). (grifos do autor)

Deloche (2001) acredita que a arte é um artefato, um produto artificial que o Homem interpõe entre ele mesmo e o mundo. Nesse caso, a virtualização consiste em passar de um artefato a outro artefato, como uma espécie de substituição. Deloche trabalha com os conceitos de Gilles Deleuze, onde “O virtual não se opõe ao real, somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual”. (DELEUZE, 2000, p. 342) Para Deleuze, deve-se evitar, contudo, confundir o virtual com o possível, pois “(...) o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma realização”. (DELEUZE, 2000, p. 345). Por isso, neste estudo não está se trabalhando conceito de *virtual* em oposição ao *real*, mas em complemento ao físico.

Para compreender a diferença entre “museu virtual” e “museu digital”, é necessária uma distinção clara entre o virtual e o digital. O digital só é possível a partir de um processo de digitalização, e o virtual já é uma realidade em si, em potência. A imagem digital é uma matriz de números, contida na memória de um computador, ou seja, a imagem digital é a representação de uma imagem real, em formato informático. Gubern (1996) utiliza os postulados de Aristóteles sobre a potência e faz uma distinção entre a produção da imagem e o seu resultado: “[...] podemos llamar al modelo lógico-matemático de la producción infográfica la obra en potencia y a la imagen resultante la obra en acto,

---

<sup>14</sup> - Tradução livre: “E por isso é necessário procurar a virtualidade da arte, não na irrealidade ou na imaterialidade, mas no sensível: mostrar o sensível através de um artefato. E a arte não é outra coisa senão a virtualização do sensível”.

correspondientes a las dos etapas de su modelización y de su visualización”. (15) (GUBERN, 1996, p. 143)

Ainda em relação à questão da digitalização nas discussões de arte e de estética, Régis Debray (1992) aponta a digitalização como uma ruptura na história da imagem no Ocidente. Para este autor, a passagem do analógico ao digital é uma ruptura tão grande quanto a arma atômica o foi para as guerras.

Finalizando a questão do *virtual*, é interessante deixar claro que a virtualidade não passa necessariamente pela Internet. A virtualidade é aquilo que existe potencialmente. Já o *digital* é representado exclusivamente por números (segundo um código convencional) e, portanto, passível de processamento por computadores.

### **3. Construindo a concepção do *museu virtual***

O conceito de “museu virtual” ainda é algo novo no campo da comunicação. Conforme foi visto, a Internet é uma realidade mais difundida de apenas 28 anos. Antes disso, o seu uso era restrito a ambientes científicos e militares. Foi somente com a difusão da rede mundial de computadores, em termos públicos e comerciais, que, a partir de 1994, os museus começaram a aparecer como condição de media eletrônica e, conseqüentemente, estar no crivo dos estudos da comunicação e outras ciências, não ficando restrito, portanto, à museologia e arquitetura.

Anna Lisa Tota (2000), que diz que os “museus virtuais *on-line*” são na sua maioria, aproximações imperfeitas dos museus físicos, parece fazer uma ligação bastante próxima do que alega Pierre Lévy, quando afirma que “os ‘museus virtuais’, e.g., não são muitas vezes senão maus catálogos na Internet, enquanto o que se ‘conserva’ é a própria noção de museu enquanto ‘valor’ que é posta em causa pelo desenvolvimento de um ciberespaço onde tudo circula com fluidez crescente e onde as distinções entre original e cópia já não têm evidentemente razão de ser”. (LÉVY, 1999a, p. 202)

---

15 - Tradução livre: “(...) podemos chamar o modelo lógico-matemático da produção infográfica ‘a obra na potencia’ e a imagem resultante «a obra no ato», correspondendo às duas etapas de sua modelização e sua visualização”.

A questão que se levanta aqui, e que Lévy reforça, é importante, na medida em que a discussão sobre os museus virtuais ainda se arrasta. Lévy nesta afirmação dá uma pista de como os especialistas poderiam trabalhar a questão dos “museus virtuais”, discutindo a própria noção de valor e de conservação de património.

Essa questão é trazida aqui por ser verificada a sua pertinência numa *mídia* que, do espaço tradicional, passa a habitar o infinito espaço virtual, e também buscando um autor que tece comentários contundentes acerca do museu de uma maneira não especificamente museográfica ou museológica, mas enquadrada no campo da comunicação. Portanto, não se trata apenas de uma transposição do sentido próprio ao figurado, ou seja, de uma simples metáfora.

É certo que ainda há pouca discussão teórica sobre os “museus virtuais”. Segundo Weriner Schweibenz (1998) o conceito de “museu virtual” está em constante construção e é fácil confundi-lo com as outras denominações, tais como: ***museu eletrônico, museu digital, museu on-line, museu hipermedia, meta-museu, museu cibernético, cibermuseu e museu no ciberespaço.*** (grifos do autor)

Por se tratar de uma temática ainda nova na museologia, não há um consenso em relação ao que é considerado ***museu virtual*** e o que é apenas um *site* de museu. A maioria dos autores que trabalha com a questão aponta para uma definição ligada à virtualização dos objetos e sua apresentação *on-line*, sem uma discussão mais profunda sobre os aspectos teóricos deste tipo de abordagem. (grifos do autor)

Para melhor entender a discussão sobre o conceito dos museus virtuais, o quadro e o comentário a seguir trazem uma relação com alguns conceitos propostos por diversos autores e ilustrações de museu pertinentes a cada ideário: (v. quadro 1)

<b>Autor</b>	<b>Ano</b>	<b>Concepções de museu virtual</b>
Glen Hoptman <sup>16</sup>	1992	Conexão entre várias <i>mídias</i> , múltiplas perspectivas.
Sergio Talens e José Hernandez <sup>17</sup>	1997	Uma réplica do museu físico.

<sup>16</sup> - Retirada do artigo de Werner Schweibenz (1998). **The virtual museum.**

Jamieson Mckenzie	1997	Uma coleção eletronicamente organizada de artefatos (pinturas, fotografias, etc.).
Artur Colorado <sup>18</sup>	1997	É um meio que oferece ao utilizador um fácil acesso aos objetos do museu.
Arnold Haupt	1998	Hipertexto eletrônico no ciberespaço que contribui para a museologia e o patrimônio cultural.
Werner Schweibenz	1998	Meios para estabelecer o acesso, o contexto, usando a tecnologia de informação.
Pierre Lévy	1999a	Catálogos eletrônicos com função de marketing do museu presencial (MP)
Antonio Battro	1999	Trata-se de um 'outro museu', de um museu virtual em paralelo com o real, seu complemento no ciberespaço, com vida própria.
Bernard Deloche	2001	Indica o campo da problemática do museal, isto é processo de descontextualização/recontextualização do museu.
Maria Piacente	2002	Folheto eletrônico; museus realmente interativos; museu no mundo virtual

Quadro 1 – Quadro de definições de museu virtual

Dentro da concepção de Glen Hoptman (1992), o <http://www.nmai.si.edu/> é um museu digital (MD) que desenvolve conexão entre várias *mídias* em múltiplas perspectivas. O MD corresponde à sua interface presencial, o National Museum of American Indian, localizado em Washington, DC (EUA). É um museu do tipo Concebido, cuja categoria única está voltada para a Etnologia. O museu possui, presencialmente, criticidade, com objetivo de se

<sup>17</sup> - Retirada do livro de Maria Luísa Bellido Gant (2001). **Arte, museos y nuevas tecnologías**, p. 248.

<sup>18</sup> - Ibidem, p. 249.

aproximar às etnias e manter programas coordenados a partir das diversas comunidades que trabalha. (figura 1)



Figura 1. HOME <http://www.nmai.si.edu/>  
Acesso em março de 2019

O National Museum of American Indian (NMAI) é um caso exemplar de um museu com preocupações de resgate e preservação de traços de várias etnias do México ao Canadá. Com isso, além da interface do museu, em MD, ele tem em seu projeto, e já em atuação, uma rádio e uma televisão. No projeto do MD há perspectivas de funcionamento da rádio e TV, o que o tornará mais interativo ainda.

O MD, bastante rico, com interface com o Sistema de Documentação e Museológica (SDM), traz um sistema de busca aberto, que pode ser trabalhado com tipo de objeto, nome, estrutura, arte e região. Ao ser executado, a resposta vem em página separada com as opções e porcentagem dos resultados encontrados. (v. figura 2)

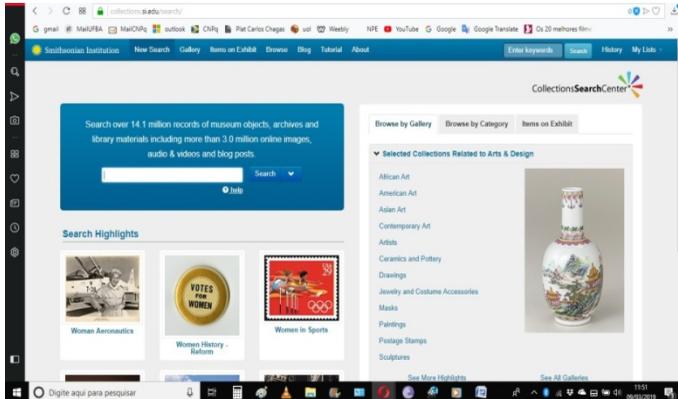


Figura 2. Busca no NMAI.

Primeira etapa: digitação da palavra-chave no campo do sistema.

Palavra utilizada: Funerary

Fonte: <http://www.nmai.si.edu/>

O sistema é rápido e auxiliado pelo acervo geral do Smithsonian Institution. Os textos e imagens são hipertextualizados, com comparativos e indicativos de publicações, sempre levando a marca do Smithsonian Institution.

O MD, apesar de criar uma integração com diversas mídias, possui uma falha, o vídeo é indisponível. O link para a televisão abre o site da emissora – assim como o da rádio – mas apresenta apenas o projeto, os locutores, apresentadores e indicativos dos programas.

Hoje, na exposição *on-line*, o MD disponibiliza textos e imagens em PNG, o que não acontecia em 2004 a 2007, quando era utilizada a linguagem *Flash* (Macromedia Flash Player 7). Ele é capaz de captar a relação de vários objetos de variadas dimensões em apenas um ângulo. Isso demonstra um salto qualitativo frente a outros museus da mesma categoria que não articulam essa interatividade.

Na concepção de Arnold Haupt (1998), quando referencia o MD como um Hipertexto eletrônico no ciberespaço, como um contributo para a museologia e o patrimônio cultural, o exemplo principal é o <http://www.vattenriket.kristianstad.se/>, interface do Museu Ecológico Kristianstads Vattenrike localizado em Kristianstad, Suécia. (v. figura 3)

Um ecomuseu de grandes dimensões, com preocupação em trabalhar o ecossistema como um todo, o que vem demonstrar a concepção da “nova museologia” da década de 1980, quando projetou a figura do ecomuseu e dos museus comunitários.

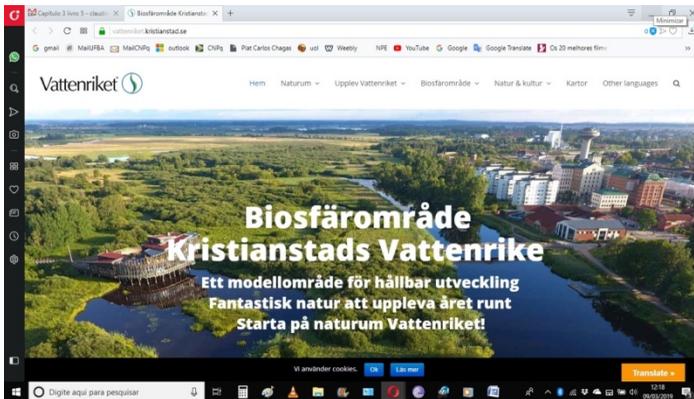


Figura 3. HOME <http://www.vattenriket.kristianstad.se/>  
Acesso em março 2019

O Vattenrike objetiva mais o ecossistema, a fauna e a flora. Os aspectos da história social ficam em segundo plano e de forma diminuta no plano digital. O MD, em 2004, trazia poucas imagens ilustrativas de animais e paisagem, deixando fluir a informação em textos em HTML, nas próprias páginas, em PDF (em inglês), com ilustrações e *links* bastante informativos.

Na época, um filme de doze minutos esclarecia muito sobre a região, o circuito, o público, a monitoria, a fauna, flora e a herança cultural da região. Tudo em Windows Media Player, narrado em inglês, com excelente qualidade, podendo inclusive ter o seu download.

As imagens de aves e outros animais vinham em gravuras e fotografias, em tamanho básico de 14 ks com ampliação para 59 ks em JPG. Nem todas eram *linkadas*, mas em cada grupo – aves, peixes, mamíferos – havia os textos em PDF que auxiliavam em muito a informação, ilustrativa e textual, sobre todo o habitat. Hoje, as figuras não existem, mas mapeamentos, PDFs dos anuários do museu e vídeos trazem essenciais informações sobre fauna e flora.

Na sua versão de 2004, duas webcams traziam imagens, em tempo real, da região de Kristianstad, onde se podia notar a movimentação do trânsito e das pessoas, o clima e a preservação ambiental do patrimônio total. Havia, também, outro suporte de fotografias do museu que eram atualizadas a cada dez segundos. E a informação, em tempo real do tempo. Atualmente há links para outras reservas ecológicas e museus ao ar livre.

A concepção de Werner Schweibenz (1998), que vê o MD como meio para estabelecer o acesso, o contexto, usando a tecnologia de informação, pode ser exemplificada na versão on-line que vigorou de 2003 a 2005 do Museu da República, localizado no Rio de Janeiro, Brasil, cujo portal <http://www.museudarepublica.org.br/> está completamente modificado no <http://museudarepublica.museus.gov.br>.

Museu presencial (MP) de edifício convertido, com categoria principal ligada à História, bastante tradicional, possuiu uma interface que procurava dar ênfase à instituição, aos projetos e, com a utilização *multimídia* da tecnologia, informações televisivas e de busca de dados ao visitante.

Um dos maiores museus históricos do Brasil, o Museu da República disponibilizou nessa interface integração entre web e SDM (Sistema de Documentação Museológica), possibilitando a pesquisa ao acervo museológico, ao arquivo histórico, à biblioteca e, de forma “geral”, auxílio na navegação e busca dos dados.

O acervo museológico podia ser pesquisado por: assunto, coleção, data, autor (es), objeto (s) e/ou materiais/técnicas. O arquivo histórico por: assunto, data, coleção e/ou série/subsérie. A biblioteca podia ser consultada por: assunto/idioma, autor/produtor e/ou título. A parte geral consultada por: assunto, coleção, data, autor/produtor e/ou título. Ao pesquisar qualquer um desses acervos, era oferecida uma ficha técnica do objeto. Nem todas as fichas com fotografia. Fichas básicas que traziam dados e informações do objeto.

O *link* para entrar no sistema estava no menu, em coluna, à esquerda, no item Educação e Pesquisa. Nele se podia entrar no “Centro de Referência da História da República Brasileira” – que foi fundado em 1983, constituído por “uma biblioteca com cerca de 10 mil livros e publicações sobre Ciências Sociais e História do Brasil, incluindo obras raras; 176 títulos de vídeo; 100 títulos de CD-ROM

sobre arte, história, museus e variedades; e 600 títulos de periódicos. O Centro de Referência ainda abriga o acervo original da época em que o Palácio do Catete era sede da Presidência da República, o que inclui doações pessoais, como a Coleção Pereira Passos, a Coleção Igreja Positivista do Brasil, a Coleção Getulio Vargas e a Coleção Memória da Constituinte. Todo o acervo bibliográfico podia ser pesquisado gratuitamente no portal Centro de Referência da História Republicana Brasileira”, onde o pesquisador tinha a interface entre os sistemas (digital, arquivo, museu, biblioteca).

Além da disponibilidade de vídeos (Windows Media Player), o MD possuía a WEBTV, em fase experimental, desde 10 de maio de 2004, quando o Governo Federal lançou o Sistema Brasileiro de Museus, com apresentação do Ministro da Cultura, Gilberto Gil, no Museu da República; e logo após, em 27 de maio de 2004, o Projeto Memória do Movimento Estudantil Brasileiro, com debates e Depoimentos de José Serra, José Dirceu, Aldo Rabelo, Lindberg Farias e vários outros.

Conceituar a proposta da TVMUSEU é, sem dúvida, um grande passo para inclusão dos museus brasileiros na tradição de entretenimento. Os parâmetros que norteiam conceitualmente este novo espaço são baseados no que existe de mais moderno na discussão da inserção dos museus e seus acervos no mundo NET, complementando e potencializando todos os conteúdos dos Museus e instituições similares, estimulando e facilitando a visita presencial, democratizando o acesso à informação, documentos e acervos.  
<<http://www.tvmuseu.com/webtv.htm>> (19)

Os programas previstos para a WEBTV eram: Jornalismo Diário, Museu Novidade no Brasil e no Mundo, O Que Acontece nos Museus, Museu Entrevista e Debate, TV Museu Jovem, Formando na TV MUSEU, O Que Acontece nas Universidades.

O MD transmitia as imagens em tempo real de três webcams em três salas de exposição do museu. Isso permitia, há milhares de

---

<sup>19</sup> Link hoje inexistente. 18 de maio de 2019

distância do MP, o internauta ver um possível roubo ou depredação do patrimônio. Sabendo que essas câmeras eram a base de vigilância interna no museu, onde um monitor acompanhava tudo. De toda forma, os visitantes estavam diante de um sistema de vigilância interativo, que facilitava todos verem o MP *ao vivo*, mas que também permitia ao invasor analisar os movimentos nas salas para uma possível ação ilícita.

A exposição, o café, serviços, cursos etc., eram também itens do *menu* que ficavam, nesse caso, em segundo plano, não pela importância, mas pelo ótimo projeto de documentação que o MD comportava, mesmo levando em conta que, ao encontrar os dados do tema/objeto, o pesquisador não tinha textos que contemplavam a totalidade do seu assunto, mas referenciais que, entre os sistemas, podiam elucidar em muito o caminho da pesquisa.

Hoje o museu traz uma página com a apresentação e visita virtual, em 360 graus, com áudio que conta a história do museu e de alguns pormenores do seu acervo e do que está exposto, mas sem qualquer conteúdo para uma pesquisa de nível de principiantes. A página não passa de ilustração da arquitetura e exposição, ainda assim com limites.

A concepção de Pierre Lévy (1999a), que critica os MDs como catálogos eletrônicos com função de marketing do MP, pode ser ilustrada com o <http://casadeportinari.com.br/>, espelho do Museu Casa de Portinari, localizado em Brodowski, São Paulo, Brasil

O MP é um Museu-casa, cuja categoria básica é a biográfica e a secundária, por se tratar de um grande pintor, voltada para a História da Arte. O gênero é tradicional. (v. figura 4)

Na sua primeira versão digital, o portal trazia vinte e sete imagens dos objetos. A qualidade das imagens dos objetos e dos textos limitava-se ao nome, data, técnica e tamanho (quando obra) e nome (quando local). Era possível salvar e ampliar. Não havia tridimensionalidade para objetos escultóricos. Todos locados em exposição e não em acervo, cujo link apenas informava o que se podia encontrar na interface presencial, sem qualquer hipertexto que o índice ou sistema de busca, a exemplo dos lugares onde viveu Portinari e alguns dos seus objetos, sem maiores detalhes textuais.

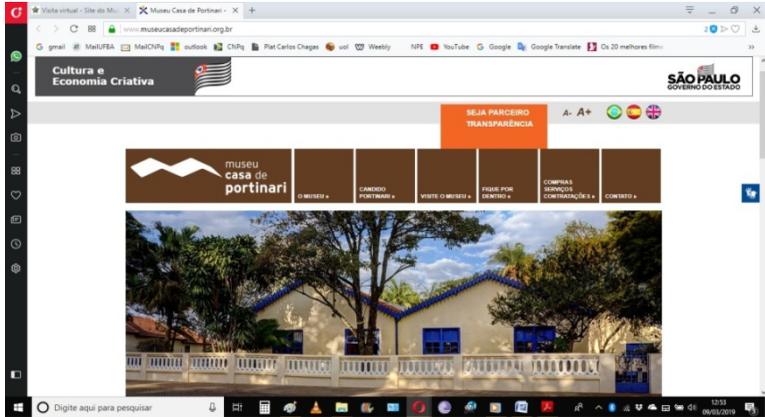


Figura 4. HOME <http://casadeportinari.com.br/>  
Acesso em março de 2019

O MD era, portanto, apenas uma interface informativa do MP, constituindo-se em um pequeno catálogo eletrônico com um pífio quantitativo do acervo e da informação. O MD não possuía vídeo, o que se tornava falho quando se pretendia falar da cidade natal de Portinari e do próprio museu. Hoje, o acervo é apenas ilustrativo e com complemento informacional geral do que existe. Do ponto de vista “virtual”, resta a visita em 360 graus.

O <http://www.mac.usp.br/>, entre 2003 e 2005, espelho do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, enquadrava-se na concepção de Antonio Battro (1999). Tratava-se de um “outro museu”, de uma arquitetura complementar com vida própria em funcionamento no ciberespaço, paralelo com o MP, estendendo textos, sistema de busca nos acervos, e ludicidade que no MP não são mostrados.

Battro assinala que o “museo virtual es aquél que se encuentra expuesto en Internet y es interactivo con el usuario de la red...No sigue un recorrido predeterminado o un camino obligado. Puede pasar de un cuadro a otro sin recorrer toda la galería o seguir una visita guiada paso a paso, con toda suerte de indicaciones y explicaciones críticas. A la salida, podría hacer también alguna compra - a distancia - en la boutique del museo virtual. Por ahora no se puede sentar en el bar del museo a tomar un café virtual con un amigo pero no conviene excluir

nada. Los avances técnicos nos deparan sorpresas en cada esquina”. (BATRRO, 1999, p.3) <sup>(20)</sup>

O MAC está localizado em São Paulo, Brasil. É um museu de arquitetura concebida, com categoria fechada na arte. O gênero é Tradicional, embora haja projetos pedagógicos. (v. figuras 5 e 6)



Figura 5 – o MAC em 2004

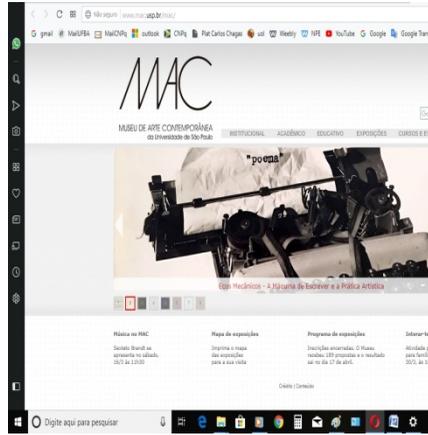


Figura 6 – o MAC em 2019

HOME <http://www.mac.usp.br/>

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) possui um acervo de cerca de 8.000 obras, entre óleos, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e trabalhos conceituais, constituindo grande patrimônio cultural com decorrências sociais nacionais e internacionais. São obras de artistas como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Brecheret, Tarsila, Rego Monteiro, Portinari, Oiticica, De Chirico, Modigliani, Boccioni, Picasso, Chagall, entre tantos outros.

<sup>20</sup> Tradução livre: “o museu virtual aquele que se encontra exposto na Internet e é interativo com o usuário da rede...Não se segue um roteiro predeterminado ou um caminho obrigatório. Pode passar de um quadro a outro sem recorrer toda a galeria ou seguir uma visita guiada passo a passo, com toda ajuda de indicações e explicações críticas. À saída poderia se fazer também uma compra – a distância – na boutique do museu virtual. No momento não se pode sentar no bar do museu pra tomar um café virtual com um amigo mas não convém excluir nada. Os avanços técnicos nos trazem surpresas em cada esquina”.

Multiplicador do saber e da excelência do próprio acervo, sempre acompanhando os desafios sociais, o MAC USP é uma grande sala de aula, laboratório e espaço aberto a todas as formas de diálogo e criação que expressem a densidade da arte contemporânea - ponte para todos os processos que envolvem a vida do homem atual, espaço para todas as linguagens, poéticas e ousadas.

A exposição virtual e o gabinete de papel contavam, em 2004, com duzentos e vinte objetos apresentados, que podiam ter o download e ampliação das suas imagens, cujos textos abrangiam o nome, local, data, técnica, tamanho, forma de aquisição, informação sobre o trabalho do autor e contexto histórico, sem suporte videográfico, mas com a possibilidade de consultar o Catálogo *On-line*, através do Dedalus, e as novas aquisições da biblioteca, o que correspondia à interface com o sistema de documentação e a interação com dois grandes sistemas do museu.

Ainda em sua abertura (*home*) o MAC mostrava quatro exposições temporárias previstas para finalizar ainda em 2004. A amostra, com textos e imagens, era uma síntese das suas interfaces presenciais.

Com uma coluna vertical à esquerda, o MD trazia links para *biblioteca, informações, história, exposições, eventos e projetos*, além do *apoio*, que era uma forma de marketing para instituições, como a USP e Petrobrás, e empresas.

Em linha horizontal, a *home* trazia, em um dos links, o acesso ao “MAC VIRTUAL”, “projeto que integra a arte à tecnologia digital. Múltiplas informações em diferentes idiomas (português, espanhol e inglês), consulta, estudos, entretenimentos”. [Previa] “a organização de três eixos: tornar visível a ação do acervo, laboratórios, projetos, exposições e demais atividades do MAC USP, o seu campo experimental com pesquisas, curadorias e criações (Museu Experimental) e a interatividade lúdica e educativa (Museu Lúdico)” <http://www.mac.usp.br/>

Ao entrar no MAC VIRTUAL, o observador podia perceber os links para o acervo, as exposições, os cursos e os projetos, ainda seguidos pela barra vertical, à esquerda, que direcionava o pesquisador para o ponto inicial.

Ainda na *home* o observador podia perceber os dois projetos MD. Aquele que se parecia com a interface do MAC, e o “virtual”, que,

além de oferecer uma interface mais sistemática, possuía um grau de interatividade mais avançado e uma maior facilidade de busca e elementos textuais mais completos.

No acervo do “MAC VIRTUAL”, as instruções para pesquisar e interagir eram claras logo ao abrir a página, quando uma janela se abria com opções para o catálogo virtual, glossário e obras. O buscador possuía três opções, através de iniciais em alfa, com a procura por *tema, movimento artístico, material, autor, tendência ou período*. Nesse campo, havia uma seta que se abria em cortina. A outra opção era digitar o nome do autor, mas que tinha de utilizar a segunda opção. Por exemplo: escolher na cortina a palavra “técnica” e, em autoria, o nome “Abramo”. O resultado sai em link para “ABRAMO, Lívio”, que foi um artista da gravura, nascido em Araraquara, SP, Brasil, 1903 e falecido em Assunção, Paraguai, 1992.

Na parte superior dessa mesma janela, imagens escultóricas, pictóricas e de instalações deslizavam lentamente em horizontal. Todas linkadas, e com o click, apareciam no centro da janela como se fosse um processo de busca. As imagens escultóricas e de instalações não possuíam tridimensionalidade, o que era uma falha para o bom projeto de busca e apresentação que tem o MD.

O ludismo era todo desenvolvido para a Exposição, com páginas musicadas e com elementos de interação para crianças e adultos. (v. figura 7)

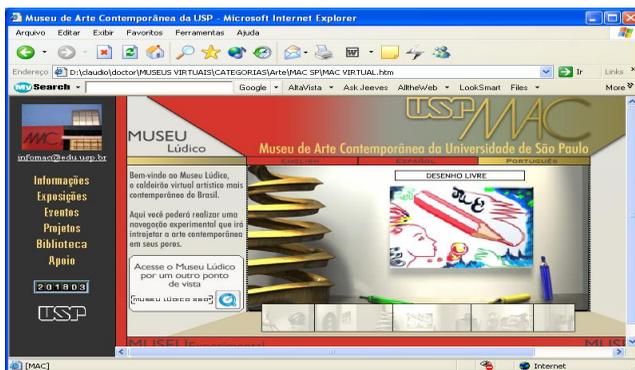


Figura 7. MAC VIRTUAL. Ludismo em uma das exposições

Fonte: <http://www.mac.usp.br/>

Acesso em 2004

Além do ludismo, o MAC VIRTUAL trazia uma série de projetos que contemplavam o MAC *presencial* e o *virtual*. Era o caso da **curadoria virtual 3D**, “um Projeto de Pesquisa desenvolvido no Laboratório de Tecnologias Interativas do Departamento de Computação e Sistemas Digitais da Escola Politécnica da USP com apoio do MAC USP e do Banco Santander”. (<http://www.mac.usp.br/>) Era necessário se cadastrar. O usuário, após o fácil e rápido cadastro, podia selecionar obras e criar uma exposição, que poderia ser visitada por novos cadastrados. A seleção e a análise dos objetos tornavam-se uma espécie de **curadoria**.

Ao analisar sites de “museus virtuais” na net, Maria Piacente, em sua tese de *Masters of Arts* nos Estados Unidos, enumera três tipos de *websites* de museus. (PIACENT Apud SABBATINI, 2002, 2 p.) <sup>(21)</sup> O primeiro tipo de sites é o **folheto eletrônico**, cujo objetivo é a apresentação do museu. Este tipo de site funciona como uma ferramenta de comunicação e de marketing. O internauta tem acesso à história do museu, aos horários de funcionamentos e às vezes ao corpo técnico do museu. É o tipo mais comum em quase todos os museus, e que foram os primeiros alvos da crítica de Pierre Lévy. Alguns são mais bem elaborados, dependendo dos recursos existentes no museu, mas todos têm como objetivo principal ser uma apresentação visual, tal como um folheto, do museu. Nesse caso, a Internet funciona como uma forma de tornar o museu mais conhecido e também possibilitar um acesso mais fácil pelos utilizadores da rede mundial de computadores. (grifos do autor)

O Museu do Automóvel de Floriano, Floriano, Piauí, Brasil, aportado no portal [www.floriano.net](http://www.floriano.net) <sup>(22)</sup>, foi um dos melhores exemplos para esse tipo. O MP é de tipo edifício convertido e traz uma categoria voltada para o Automobilismo. (v. figura 8)

---

<sup>21</sup> A autora trabalha o termo “categoria” e não “tipo”. Aqui “categoria” é sinônimo de espécie de coleção ou acervo.

<sup>22</sup> Não mais disponível. Em 18 de março de 2019



Figura 8. HOME Museu do Automóvel de Floriano – Piauí.  
 Acesso em junho de 2004  
 Não mais disponível. Em 18 de março de 2019

Apenas seis imagens de objetos e cenas eram apresentadas nesse MD. Tratava-se de fotografias, sem qualquer efeito, portanto sem tridimensionalidade, sem possibilidade de ampliar, apenas “salvar”.

Não havia vídeo. E a qualidade dos textos sobre o objeto era muito ruim, apenas nome e data. Por exemplo, em uma das fotos há o nome da atriz Ana Paula Arósio grafado de forma incorreta, e o comentário de uma foto “Um Chevrolet Belair 1956 com uma terrível Gata: Ana Paula Arozés”. (v. figura 9) Sem qualquer interface com o sistema de documentação.

O *site* trazia doze *links* para portais sobre carros antigos. E o internauta podia entrar em contato pelos endereços: Sítio Jacilândia perto da Escola Técnica Federal do Piauí e do Parque de Exposição Agropecuária. Bairro Meladão – Floriano – PI – Brasil. 0xx86 522-1406 e 522-1656. E-mail: [sobral@florianonet.com.br](mailto:sobral@florianonet.com.br)

O segundo tipo trabalhado por Piacente (Idem) é o *museu no mundo virtual*. Neste tipo a instituição apresenta informações mais detalhadas sobre o seu acervo e, muitas vezes, através de visitas virtuais.

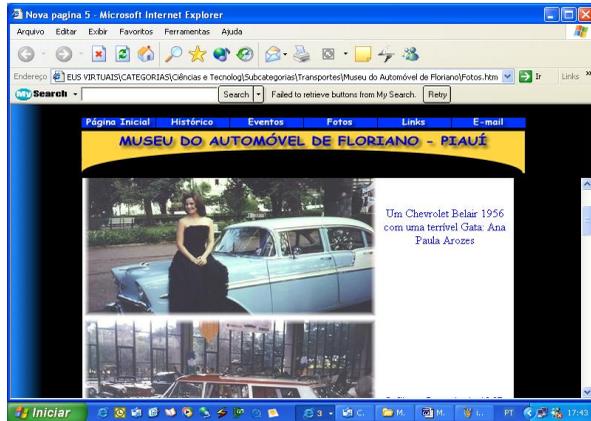


Figura 9. Museu do Automóvel de Floriano.  
Imagens do museu. No verbete o nome errado da atriz.

Fonte: [www.floriano.net/museudoautomovel](http://www.floriano.net/museudoautomovel)

Acesso em 2004

O site acaba por projetar o museu físico digitalmente e muitas vezes apresenta exposições temporárias que já não se encontram mais montadas em seu espaço físico, fazendo da Internet uma espécie de reserva técnica de exposições. Além disso, muitos deles disponibilizam bases de dados do seu acervo, mostrando objetos que não se encontram em exposição naquele momento ou mesmo disponibilizam informações sobre determinado assunto. (grifos do autor)

Nesse tipo pode-se encontrar alguns sites de museus brasileiros e portugueses. Entre eles destaca-se o *site* do Museu Nacional de Arqueologia, tutelado pelo Instituto Português de Museus de Portugal.

O Museu Nacional de Arqueologia está localizado em Lisboa, Portugal. É um MP de tipo convertido, com categoria voltada para a arqueologia e gênero tradicional. A sua URL, correspondente ao MP, é o <http://mnarqueologia-ipmuseum.pt/> em inglês, português e francês. (v. figuras 10 e 11)

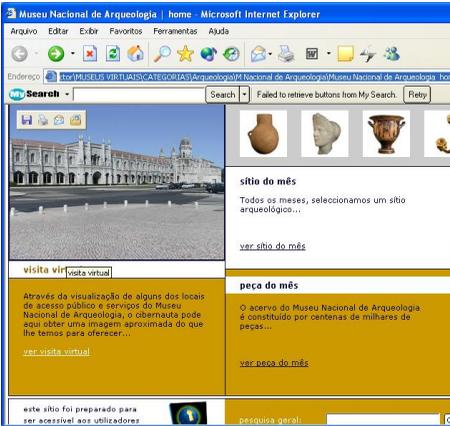


Figura 10. HOME  
[http://mnaarqueologia-  
 ipmuseus.pt/](http://mnaarqueologia-ipmuseus.pt/)  
 Acesso em junho de 2004



Figura 11. HOME  
[http://mnaarqueologia-  
 ipmuseus.pt/](http://mnaarqueologia-<br/>
    ipmuseus.pt/)  
 Acesso em março de 2019

O MD disponibilizava muitos objetos do acervo, principalmente porque havia interface entre sistemas. Um sistema de busca rápido e ágil que encaminhava o pesquisador ao SDM do museu. A qualidade das imagens, a partir da busca deixava a desejar, já que havia pequena ampliação sem tridimensionalidade.

A busca era feita escrevendo uma palavra combinada com a categoria que se queria procurar. Pesquisa nas coleções por: coleções (geral), proveniência, categoria, tipologia e cronologia. Pesquisa por categoria: coleções (geral), armas, arquitetura, artefatos de metal, artefatos ideotécnicos, bronze figurativo, cerâmica, epigrafia, escultura, instrumentos e utensílios, mobiliários fúnebre, mosaicos, numismática, objetos de uso pessoal, ourivesaria, utensílios líticos e subprodutos e vidros. Era possível pesquisar nas exposições: exposições (geral), permanente e temporária. Pesquisa na biblioteca por: pesquisa global, índice OAP e edições do MNA. Havia também a pesquisa geral por palavra.

O museu também disponibilizava – parcamente e periodicamente eleitas – cinco imagens em flash com rotatividade de

360º inteirada com o mouse. Um passo para o museu que pretendia articular esse esquema com a totalidade do acervo.

Com o mouse, a imagem se movimentava em uma giratória horizontal, sem qualquer alteração do texto, que possui a mesma característica dos demais buscados.

As rotativas eram as únicas em tridimensão. Não podiam ser salvas diretamente no clique do mouse, apenas com a utilização da tecla *print screen*. As demais imagens do acervo vinham em duas dimensões, assim sendo: em tamanho menor no resultado da pesquisa e na sua ampliação.

Não havia vídeo, mas era possível ver alguns espaços do museu em ângulo 360 graus em Macromedia Flash Player 6 a partir do link “visita virtual”. O cibernauta podia obter uma imagem aproximada do Átrio do Museu, de onde podia se dirigir para qualquer das áreas expositivas.

Sobre o acervo da biblioteca se podia obter: título, autor, série e ano (índice OAP- O Arqueólogo Português) e título, edição, autor, ano, número de páginas, ISBN e preço para as edições MNA (Museu Nacional de Arqueologia). Também com sistema de busca.

Em termos de Comunicação Museológica (exposição), o site não se limitava a mostrar vitrines e prateleiras com objetos, mas “linkava” tematizações trabalhadas no passado e no presente, com textos e imagens que mostravam e relatavam os eventos, além de disponibilizar temáticas em buscas que revelam textos sobre o acervo.

Havia links para o Instituto Português de Museus ([www.ipmuseus.pt](http://www.ipmuseus.pt)), para o ministério da cultura ([www.min-cultura.pt](http://www.min-cultura.pt)), para um site de arqueologia brasileira (<http://www.itaucultural.org.br/arqueologia/>) e diversos outros sites.

Era possível comprar *on-line* os produtos da loja do museu, ou seja, o site também presta uma espécie de serviço de *e-commerce* para o museu. Além disso, o MNA é também um site de informações sobre arqueologia em Portugal. Premiado pela Unesco em 2002 com ‘Web Art d’Or’, de melhor site de museus do mundo, o Museu Nacional de Arqueologia foi um bom exemplo de um site de *museu no mundo virtual*.

O MNA fica também no passado, pois hoje conta apenas com um site que reflete somente numa propaganda do museu, com tão somente informações do que presencialmente possui, e uma abertura

palaciana na sua página inicial. Na verdade, um retrocesso museológico desta instituição no ciberespaço.

O terceiro tipo classificado por Piacente (Ibidem) é o que ela denomina de ***museus realmente interativos***. Neste tipo de site, pode até existir uma relação entre o MD e o MP, mas são acrescentados elementos de interatividade que envolvem o visitante. Às vezes, o museu reproduz os conteúdos expositivos do MP, e em outros casos, o MD é bem diferente do museu físico. O que torna estes museus interativos é a forma como eles trabalham o público. A interatividade é a alma desse tipo de site de museu, pois permite que o público possa interagir com e no museu. Neste caso, é importante salientar que o museu na Internet não perde as suas características essenciais e que pode adquirir novas facetas. Ou seja, os objetivos dos sites e Apps não são necessariamente diferentes do museu físico, mas complementos deles. (grifos do autor)

Um bom exemplo, entre outros, é o Museum of Childhood, cujo MP está localizado em Londres, Inglaterra, e sua URL no <https://www.vam.ac.uk/moc/> em inglês. O MP é de arquitetura concebida e abriga uma categoria voltada para brinquedos. Em seu especo presencial o gênero é tradicional. (v. figuras 12 e 13)



Figura 12. HOME.

<https://www.vam.ac.uk/moc/>

Fonte:

<https://www.vam.ac.uk/moc/>

Acesso em junho de 2004

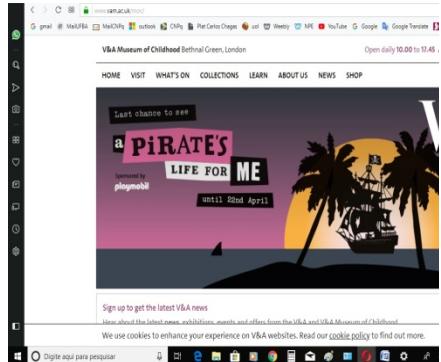


Figura 13. HOME.

<https://www.vam.ac.uk/moc/>

Fonte:

<https://www.vam.ac.uk/moc/>

Acesso em 18 de março de 2019

Tal qual em 2003-2004, hoje o MD não disponibiliza imagens do acervo. Ele apenas informa as suas atividades, mesmo tendo um link para “exposição”. Disponibiliza dois arquivos em PDF que referenciam o acervo permanente, novas aquisições e o total de objetos, e outro que fala do número *Recorde* de visitantes à exposição.

Havia, por outro lado, um ótimo campo para o ludismo. No *link* “build a toy” (criar um brinquedo), o internauta podia construir um personagem e jogar com ele. O jogo possuía três níveis e era disponível para as faixas etárias a partir dos cinco anos de idade, com possibilidade do emprego de cálculo, conhecimento de ângulos, velocidade e perigo. Bastante interativo.

Em “Moving toys”, o internauta podia escolher uma figura de um brinquedo, disponível em várias formas, como um sapo, o Fredy e Barney dos Flintstones, Pernalonga e outros, e vê-la cantando. Era necessário ter o programa Quick Time. Havia também um *link* para uma página sobre o acervo de ursos de pelúcia, mas com imagens meramente ilustrativas, sem caráter de acervo.

E o Museu das Crianças hoje é mais um que demonstra uma alteração para o somente informativo das suas programações e dos seus programas presenciais. A interatividade e a apresentação de acervos não mais existem on-line.

Entre os autores que trabalharam a questão dos museus virtuais, destaca-se Bernard Deloche, que discute a questão sob um prisma filosófico, museológico e comunicacional, com mais profundidade. Em sua obra ‘Le musée virtuel’, publicada em 2001, Deloche estuda a questão da virtualidade no processo museológico.

Debruçando-se basicamente sobre os museus de arte, Deloche estuda o que ele chama de tripla reciprocidade da arte. Para ele, a arte está ligada a três termos fundamentais: o estético, o museal e o virtual. O estético teria como processo o sentir, o museal expor e o virtual substituir.

Para Deloche, o virtual é onipresente e possibilita a emergência de outra cultura, pois “Le virtuel a, d’un seul coup, élargi sans restriction le champ de l’expographie”. (23) (2001, p.17) Em sua

---

<sup>23</sup> - Tradução livre: “O virtual alargou, de um só golpe e sem restrições, o campo da expografia.”

definição de arte “la présentation du sensible par un artefact”. (24) (2001, p. 47).

O “museu virtual” permite a dessacralização da arte, do objeto sensível. Mas não se deve, afirma Deloche (2001), fazer do museu um depósito de arte. Deve-se também evitar a fetichização da arte pelos museus. Para este autor, o museu tem uma dupla função estética: comunicar e analisar. O museu é um lugar privilegiado de experiências sensoriais. Deloche afirma que o museu é um templo da imagem, utilizando o conceito de *museu paralelo*, ou seja, o museu virtual é aquele que existe na virtualidade, quase como um substituto, um museu sem lugar e sem paredes. No entanto, para ele, não há incompatibilidade entre o museu paralelo e o físico, a que ele dá o nome de institucional. O exemplo trabalhado a partir de Battro corresponde à noção que Deloche trabalha sobre os museus da web. (Grifos do autor)

“(…)l’histoire montre qu’un deuxième musée a sans cesse doublé le musée officiel, il s’agit du musée de substitus, d’un musée virtuel si l’on veut, généralement sans lieu et sans murs, et cependant tout aussi réel et certainement plus efficace que ne l’est le musée institutionnel”<sup>25</sup>. (Deloche, 2001, p. 162) (grifos do autor)

Em relação à posição de Deloche sobre os MDs, embora se concorde aqui que o MD seja um museu sem lugar e sem paredes, discorda-se quando ele diz que se trata de um museu substituto. Ora, quando o MD é uma vertente digital de um museu físico, ele não é um museu substituto. Ele pode, sim, ser um museu complementar, como fala Battro, pois pode existir fisicamente e ter uma vertente virtual.

---

<sup>24</sup> - Tradução livre: “a apresentação do sensível através de um artefato”.

<sup>25</sup> - Tradução livre: “(...) a história mostra que um segundo museu duplica o museu oficial, sem dúvida, trata-se do museu dos substitutos, de um museu virtual se quisermos, geralmente sem espaço e sem paredes, mas, entretanto, tão real e certamente tão eficaz quanto o museu institucional”. (grifos do autor) Observação: não concordamos com o termo institucional, pois pode gerar confusão, dando a entender que o museu virtual não é uma instituição. No entanto, ele também pode ser uma instituição. Para referenciar o museu físico falamos do museu presencial (MP)

Nesse sentido, o MD pode ser tão ou mais eficaz do que o museu físico, mas não substituirá o MP, pois se trata de cultura, estética, sistemas e ambientes diferenciados (LUHMANN, 1992, p. 100)

Os bancos eletrônicos não substituem o banco presencial, com atendimento face a face; lojas, livrarias não são diferentes dos shoppings eletrônicos na web e na compra por telefone. A escolha do produto, a circulação pela loja e os contatos são casos que se diferem do ambiente na web. Assim são os museus. Passear em um ecomuseu requer esforço físico que se diferencia da visão de um vídeo sobre o mesmo ecomuseu virtualizado na *net*. A contemplação na tela, no ambiente eletrônico, difere-se da contemplação na galeria presencial.

Tanto Antonio Battro (1999) quanto Bernard Deloche (2001) trabalham com a concepção de *museu virtual*, baseados no conceito do *museu imaginário* defendido por André Malraux, que propunha a criação de um museu que serviria para abrigar todas as obras de arte do mundo, devidamente fotografadas e publicadas em álbuns que se podiam adquirir em qualquer livraria.

O *museu virtual* é uma espécie de um museu imaginário porque, em primeiro lugar, ele trabalha com a reprodução, e em segundo lugar, porque ele é uma referência patrimonial. Mas segundo Battro (1999), “El museo virtual es mucho más que poner fotos en Internet de las reservas, colecciones permanentes y muestras temporarias. Se trata de concebir un museo totalmente nuevo”.<sup>(26)</sup>

Bernard Deloche diferencia o *museu virtual* do *cibermuseu*. Para ele, o museu virtual é um museu paralelo, aberto às novas sensações. Os *sites* ou os CD-ROMs dos museus são, para Deloche, *cibermuseus*, pois modificam ou complementam o *museu físico*. Já o *museu virtual* é uma nova concepção do mesmo patrimônio, apresentada de forma virtual. (grifos do autor)

A partir desses vários conceitos trabalhados pelos diversos autores, distinguir-se-á aqui dois tipos de museus na *web*. Os Museus Digitais (MDs) e os Cibermuseu (CMs), e por *museu virtual* entender-se-á aqueles expressos em suportes que criam uma virtualidade potencial dos museus presenciais (MP) que possuem limites na sua

---

<sup>26</sup> - Tradução livre: “O museo virtual é muito mais do que por fotos na Internet das reservas, coleções permanentes e exposições temporárias. Trata-se de conceber um museo novo”.

apresentação. São, portanto, *museus virtuais* os pequenos recortes espelhados do MP. Uma fase com objetivo básico de recorte sobre determinado aspecto do MP. Nesse caso, e.g., o museu imaginário de Malraux, trabalhado sobre fotografia, com respaldo para catálogos e livros. A fita VHS também é um recorte e virtualização do museu. O recorte temporário que o vídeo traz com narrativas em áudio e imagens que apresentam espaços abertos e fechados dos museus. *CD ROMs* e *DVDs* são reproduções *off-line* em *mídias* digitais, com sistema multimidiático e hipertexto, porém fechados, sem links para o ciberespaço. Os CDs funcionam como uma exposição que se instala e se mantém *ad eterna* com aquela mesma informação e estética. A diferença entre um CD ou DVD da fita VHS, analógica com resolução a partir de linhas, está na qualidade da imagem e no circuito – randômico nos discos em detrimento da seqüencialidade das fitas. (grifos do autor)

Os MDs, ao contrário do que foi definido logo acima como museu virtual, são ambientes digitais no ciberespaço, acompanhados pela interface presencial, com aberturas para fóruns de debates, em salas reservadas, sobre questões da museologia e temas que refletem o próprio museu; contato aberto em e-mail; eventualmente com suporte explicativo (entrevistas) sobre temas, com curadores de exposições e pesquisadores de assuntos específicos (com *links* para contato em *e-mails* e telefones); a possibilidade de comprar na loja; e a possibilidade de linkar a outros museus. Além disso, com poucas ressalvas, há os MDs que disponibilizam a pesquisa em seus SDMs e Banco de Dados Iconográficos (BDIs), proporcionando resultados com dados que ajudam a elucidar a procura do pesquisador.

A ótica dos MDs é quebrar a barreira tempo-espaço. No entanto, todos restringem ao pesquisador e ao público que pretende explorar mais a fundo o acervo. Podem estar despertando apenas para a lógica de mercado, de uma cultura de massa, e acrescentando novos recursos para seduzirem os internautas/visitantes, como forma de atraí-los ao MP. (LÉVY, 1999a)

Os CMs possuem uma estrutura bastante diferenciada dos MDs. Aqui CMs são definidos como aqueles digitalmente criados e colocados na web sem uma interface presencial, i.e., sem ambientes presenciais de visitação e pesquisa. No CM os ambientes museísticos funcionam apenas na *net*, dando aval à criação e informação de histórias de

qualquer pessoa, de objetos artísticos (de artistas renomados e de iniciantes) e não artísticos (de artistas, iniciantes e leigos), poemas e debates, tudo que compõe os acervos digitais, quebrando as barreiras do tempo-espço, dos horários de visita, da comunidade local, do silêncio e mostrando textos que partem das mais simples pessoas de um lugar qualquer.

Todavia, vale lembrar que os CMs possuem os seus ambientes de execução presencial, com escritórios, arquivos e softwares para digitalização de documentos e objetos entregues presencialmente para a digitalização e posterior inserção na rede. O que não acontece no ambiente presencial é a exposição, a busca (pesquisa) e a apresentação do museu. Na verdade, quando se visita o espaço onde trabalham os profissionais que desenvolveram o CM, depara-se com centrais de dados e arquivos que processam para inserção no ciberespaço.

De toda forma, agora não é o viajante que se desloca ao Museu, mas sim as suas informações, enviadas a um endereço eletrônico. O visitante vai ao museu sem sair do seu espaço geográfico, visita um museu cujo referencial é comum em um espaço sem limites, sem demarcações ou barreiras, um espaço não extramuros – como o fizeram o *museum bus* e o museu comunitário – mas simplesmente sem muros. Uma ótica que reflete na própria estética do mundo contemporâneo, a da velocidade. (VIRILIO, 2000, p. 3).

Na sociedade global a moeda forte é a informação disponibilizada de forma universalmente acessível, *just in time*. As mudanças daí decorrentes terão enorme impacto nos modos de aprender e fazer do ser humano. A revolução da informação poderá modificar de forma permanente a educação, o trabalho, o governo, os serviços públicos, o lazer, as formas de organizar a sociedade e, em última análise, a própria definição e o próprio entendimento do ser humano. A nova sociedade caminha para a multidisciplinaridade, para a flexibilidade operacional, para a velocidade, a precisão e a pontualidade da informação. A humanidade está entrando na era da socialização da informação e da democratização de seu acesso. (Jambeiro, 2000, p. 207)

Para Jesús Cáceres, “Otra sociedad apareció; el texto permaneció como figura que obliga, que ordena, que organiza, pero la lectura se liberó. Otro mundo emergió de las posibilidades de interpretar, de significar. El control sobre la mente se mantuvo gracias a la textualidad como imagen de la disciplina que permite avanzar. La gramática ocupó el lugar del texto para leer y ser leído. En principio cualquiera que tuviera acceso a las normas de construcción podría leer lo armado a partir de ellas, y podría escribir. Pero no fue así, muchos tuvieron la oportunidad de leer, pero pocos tuvieron la oportunidad de escribir y de ser leídos. El control sobre el texto garantizó aún cierto control, más sutil, con menos gasto energético, con mayores posibilidades de manejo de la apariencia de la nueva libertad gramatológica”. (27) (CÁCERES, 1999, p.2)

Os cibermuseus são mais uma criação que se revelou e vem se desenvolvendo no ciberespaço. Atualizando temas sobre a arte, a biografia, a sociedade, o mundo globalizado e o mundo pessoal daqueles que não têm voz para contar a sua história em um grande museu. Cáceres observa que “La revolución de la cibersociedad trajo nuevos cursos metafóricos; ahora es posible leer y escribir, y hacerlo en grupo y colectivamente, no sólo la interactividad sino la multinteractividad, no sólo la escritura sino la hipertextualidad. El tiempo pasó y la sociedad cambió, el ciberespacio social inaugura la metáfora de la configuración de mundos distintos desde la interacción real en el espacio virtual.” (28) (Idem, p. 3)

---

<sup>27</sup> Tradução livre. “Otra sociedade que apareceu; o texto permaneceu como figura que obriga, que ordena, que organiza, porém a leitura se libertou. Outro mundo emergiu das possibilidades de interpretar, de significar. O controle sobre a mente se manteve graças à textualidade com imagem da disciplina que permite avançar. A gramática ocupou o lugar do texto pra ler e para ser lido. Em princípio, qualquer um que tivesse acesso às normas de construção poderia ler a estrutura a partir delas, e poderia escrever. Porém, não foi assim, muitos tiveram a oportunidade de ler, porém poucos tiveram a oportunidade de escrever e de se lidos. O controle sobre o texto garantiu, inclusive, certo controle, mais sutil, com menos gasto enérgico, com maiores possibilidades de manejo da aparência da nova liberdade gramatológica”.

<sup>28</sup> Tradução livre: “A revolução da cibersociedade trouxe novos cursos metafóricos; Hoje é possível ler e escrever, e fazê-lo em grupo e coletivamente, não apenas a interatividade, mas também a multinteratividade, não somente a

Tudo isso, mais a inserção do cidadão comum no museu, trouxe conteúdo que desmistifica o museu, primeiro, enquanto lugar reluzente, depois como espaço que coletiviza as produções (LÉVY, 1999b) que, vale enfatizar, são culturas, história e patrimônio cultural, num ambiente que oportuniza a criação do acervo à distância, cujas imagens, disponíveis a qualquer comunidade, permitem que as informações “antes reprimidas participem na condução social” (STOCKINGER, 2001). Seria também a ótica do lugar comum (AUGÉ) e da quebra do personalismo e da história dos “grandes nomes”.

Desta maneira, os conceitos de virtual, digital e ciber, tendo como foco os museus se classificam da seguinte forma. (v. quadro 2)

	<b>Características</b>	<b>Formas</b>
Museus Virtuais	Alguns apenas abrigam imagens e textos dos Museus, outros trazem sons. São portáteis, utilizados em estudos de exposição, arquitetura e divulgação.	Catálogos e livros de papel. <i>CD ROMs, DVDs e VHS. Apps de tablets e smartphones</i>
MDs	Sempre <i>on-line</i> . Desenvolvidos a partir da forma presencial. Possuem a característica de divulgação do acervo, embora haja interatividade na maioria dos casos.	Sites
CMs	Sem interface presencial de uma arquitetura tradicional. Cria o acervo a partir do observador e projetos de arte e história oral.	Sites

Quadro 2. Diferenciação entre Museus virtuais, Museus digitais e Cibermuseus.

---

escrita, mas também a hipertextualidade. O tempo passou e a sociedade mudou, o ciberespaço social inaugura a metáfora da configuração de mundos distintos desde a interação real no espaço virtual.

#### 4. Conclusões

Desde quando os museus se abriram para experiências em novos ambientes, os seus espaços foram se transformando e se aproximando das novas estéticas, categorias e dos perfis paisagísticos e sociais que os cercam. Além disso, os museus passaram também a acompanhar a evolução tecnológica e enquadrar suas linhas de trabalho e desenvolvimento científico em novas perspectivas, e.g., a informatização dos SDMs e BDIs de grandes museus, que facilitou a criação de *mídias* como *CD-ROMs* e *totens multimídia*, e o reconhecimento do ciberespaço como caminho para a inserção de nova arquitetura museística.

Da diversidade existente entre os museus pode-se verificar a permanência dos tradicionais Museus-Casa e dos Museus-Jardim, numa demonstração de continuidade da estética museística que remonta à antiguidade clássica. (BARRETO, 2000) Dentro dessa observação, e ainda verificando o campo arquitetônico, pode-se notar o grande empreendimento das instituições museísticas em construir edifícios que consolidam uma proposta que objetiva a arte e os ambientes. Nesse sentido, uma nova concepção museográfica envolve hoje projetos que preveem filiais institucionais em vários cantos do mundo, a exemplo das *redes* Guggenheim e Louvre.

A partir do início dos anos 1990, com o advento da Internet, a museologia passou a verificar um possível espaço para exposições, pesquisa e divulgação: o ciberespaço. Com isso, surge um novo conceito de museu que “decorre do nascimento de uma nova sociedade: a sociedade da informação, e da sua cultura. Estas se definem por uma mudança contínua que afeta todas as esferas da vida e, decorrentemente, também a uma mudança continua do sentido e do valor”. (LLUSSÀ, 2002). Além disso, levando em conta essa mudança sócio comunicacional, na “sociedade em rede é o espaço, não mais físico, mas de fluxos de informação, que passa a organizar o tempo”. (LEMOs 2001, p.17)

A WWW abriga todo tipo de publicação. Um MP que cria a sua interface digital *on-line* torna-se muito mais que uma publicação tradicional, uma vez que aufere os benéficos do hipertexto, da *hipermedia* e do ciberespaço.

Portanto, os museus, como qualquer instituição, estão presentes na rede mundial de computadores. A criação de *sites* de museus proliferou a partir da década de 1990, mas muitos museus ainda nem possuem *sites* institucionais. E muito deles possuem *sites* cujo único objetivo é divulgar atividades da instituição.

O seu acesso pela Internet, possibilita ao espectador todas as vantagens decorrentes da informação dos processos comunicacionais. Um MD é parte deste grande hipertexto eletrônico que é o ciberespaço. (HAUPT, 1998, p.12).

Resumindo, a extensão do ciberespaço acompanha e acelera uma virtualização geral da “economia da sociedade” (LÉVY, 1999a, p.49), mas que também agrega formas comportamentais quando se pensa nas possibilidades existentes na “quebra” da barreira tempo-espaço que está além do rádio e da televisão tradicionais.

Este novo mundo construído sobre as redes de telecomunicações abriu aos museus uma era de grandes possibilidades. Sabe-se que os museus são na atualidade um dos empreendimentos culturais mais bem sucedidos, principalmente quando se fala dos grandes museus na Europa, EUA, México, Egito e de alguns Estados do Brasil, que, além de atraírem milhões de turistas todos os anos, exaltam a imagem de cada nação através da arte, da história, etnologia e criações diversas acontecidas em cada lugar, fonte para a identidade cultural e incursões científicas. Eles se constituem naturalmente em objeto de interesse público, uma vez que são guardiões e zeladores do patrimônio cultural.

Quando se visita os MDs tem-se a possibilidade de se transportar imediatamente a outros lugares, construir um percurso original, investigar, gravar textos, sons e imagens. O visitante do MD é um leitor ativo que traça seu caminho sem se restringir a um roteiro pré-existente. Ele organiza o seu próprio circuito dentro dos seus interesses. Nesse sentido, trabalha a questão *autopoiética*, onde em um *sistema/ambiente* a sua organização se desenvolve – a partir da sua observação – numa “varredura” hipertextual que é a tentativa de organizar o seu mundo perceptivo em um caminho que indica a ligação de tudo, o ciberespaço. (LUHMANN apud STOCKINGER, 2001)

Essa razão *autopoiética* enquadra-se em dois sistemas: o psíquico, que se baseia em processos de pensamento – observação, percepção, inclusão ou exclusão – sentimentos etc., e o social baseado

em processos de comunicação, já que o visitante do museu receberá mensagens, informações e formas bi e tridimensionais impulsionadas à contemplação, criticidade, apreensão ou estranhamento.

Isso equivale dizer que o museu, visto como sistema, é planejado para disponibilizar ao público comum e específico, ao turismo e universidades, uma organização partilhada de objetos, textos, circuito e espaço, para que o impulso do observador ao museu não se perca diante da imensidão museal, como acontecia no século XVIII e até meados do XIX, a miscelânea dos gabinetes de curiosidade, onde tudo era acumulado sobre tudo, em poucas salas, sem sistematização.

Hoje, ainda se percebe algumas miscelâneas em museus pelo mundo e até no ciberespaço. São certamente lugares museais em que o pesquisador teria de iniciar uma autopoiese, além de imaginar como seria a do museu. É comum em arquivos e museus, no Brasil, pesquisadores, além de fazerem os seus próprios trabalhos, “ajudarem” na organização de subsistemas, fundos, séries e arquivos.

Apesar de novas realidades espaciais e temporais perpetuarem o dia a dias das pessoas, oferecidas pelas novas tecnologias, os *MPs*, com suas construções sólidas, continuam sendo os locais que abrigam obras que pretendem ser vistas e fruídas lá onde estão. “Jamais, em proporção, as obras de arte atingiram tão elevado preço, jamais se viu tantos consumidores comprimirem-se nos museus”. (DEBRAY, 1994, p. 239) Prova disto é o aumento quantitativo dos *MPs* no mundo, assim como se pode observar com a imprensa, livros, TVs, etc.

Além disso – e aqui cabe talvez o ponto mais crítico – os *MPs* possuem um caráter hipertextual mais rico do que o *MD*. Pode ser uma ilogicidade, mas é um fato. O pesquisador, em um *MP*, pode ter uma biblioteca e um *SDM* que proporcionem suporte às informações sobre o seu objeto de pesquisa. Embora tenha que sair de casa, viajar e obedecer aos horários do museu. Isso porque o *MD* ainda não abriga conteúdos informativos e perceptivos dos (e sobre os) objetos de uma forma totalizadora. Os museus disponíveis na *net* ainda não possuem um terço de seus objetos disponíveis, o que é uma contradição com a *mídia* museu.

A hipertextualidade nos *MDs* possui um baixo valor quantitativo de informações sobre uma peça do acervo. Os objetos mais prejudicados são os tridimensionais, sem a tridimensionalidade

que o observador poderia perceber, analisar etc. Além de ainda não dispor de fontes bibliográficas em hipertexto sobre o acervo.

Sem dúvidas que o ciberespaço encurta tempo e espaço e nos faz partilhar relações à distância. Nesse sentido, o MD, parte integrante de um *cibersistema* estaria diretamente ligado ao que seria a própria visitação e pesquisa ancoradas na percepção do observador/pesquisador. (29)

O uso dos computadores nos museus veio revolucionar os métodos de documentação e da exposição. Há uma evolução no campo da documentação, nas redes internas, na forma documental, que levou os museus sistematizados a “abandonarem” a ficha de identificação e o inventário de papel, além de outros requisitos eletrônicos que se acompanham hoje nos museus.

## **Bibliografia**

AUGÉ, Marc. (1994). **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus

BARRETO, Margarita. (2001). **Turismo e legado cultural**. Campinas: Papirus.

BATTRO, Antonio. (1999). *Del museo imaginario al museo virtual*. **La Nación**. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/del-museo-imaginario-al-museo-virtual-nid151411>. Acesso em 30 de maio de 2019

BELLIDO GANT, Maria L. (2001). **Artes, museos y nuevas tecnologías**. Gijón: Trea, p. 342.

CÁCERES, Jesús Galindo. (1999) *Cibercultura, cibercidad, cibersociedad*. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/3368>. Acesso em 30 de abril de 2019

---

29 STOCKINGER, G. O paradigma sistêmico. Para uma visão holística da comunicação e da sociedade. Tópicos de aula. Em PPT. Salvador: Facom/UFBA, 5/5/2001.

DEBRAY, Régis. (1993). **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 373 p.

DELEUZE, Gilles. (2000). **Diferença e Repetição**. Lisboa: Relógio D'Água, p. 493.

DELOCHE, Bernard. (2001). **Le musée virtuel: vers un éthique des nouvelles images**. Paris: Presses Universitaires de France, p. 261 (Questions actuelles)

GUBERN, Román. (1999). **Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto**. 2 ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 193 p.

HAUPT, Gerhard. (1998). *Os museólogos exploram um novo meio. É a internet uma alternativa adequada para a difusão das artes e da cultura no mundo inteiro? A América Latina avança ousadamente pela rede global*. São Paulo: **Humboldt**, n 76, p. 12-16, 1998.

HOPTMAN, Glen H. (1998). *The virtual museum and related epistemological concerns*. In: Zimmermann, Harald H.; Schramm, Volker (Hg.): **Knowledge Management und Kommunikationssysteme, Workflow Management, Multimedia, Knowledge Transfer**. Proceedings des 6. Internationalen Symposiums für Informationswissenschaft (ISI 1998), Prag, 3. – 7. November 1998. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 1998. S. 185 – 200. Disponível em:

<https://pdfs.semanticscholar.org/9e33/a47afcc9ce8f64c71e85cfd9c28e1ade502a.pdf>. Acesso em 28 de maio de 2019

JAMBEIRO, Othon. (2000). *Gestão e tratamento da informação na sociedade tecnológica*. In: LUBISCO, Nídia M. L. et al. (Org.) **Informação e informática**. Salvador: EDUFBA, p. 207-232.

LEMOS, André, PALÁCIOS, Marcos. (2001). **As janelas do ciberespaço** (org.). Porto Alegre: Sulina, 277 p.

LÉVY, Pierre. (1999a). **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, p. 145-155

LÉVY, Pierre. (1999b). **As tecnologias da inteligência**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34. 203 p.

LUHMANN, Niklas. (1992). **A improbabilidade da comunicação**. Tradução de Anabela Carvalho. S/l: Vega Limitada, 156 p.

LUSSÀ, Xavier. (2002). *O design do museu na sociedade da informação*. Salvador, FACOM/UFBA, jun.. Disponível em: <http://museusvirtuais.blogspot.com/2006/05/o-design-do-museu-na-sociedade-da.html>. Acesso em 10 de maio de 2019

PERNIOLA, Mário. (1994). **Enigmas: o momento egípcio na sociedade e na arte**. Lisboa: Bertrand Editora, p. 248.

QUÉAU, Philippe. (1995). **Lo virtual: virtudes y vértigos**. Barcelona: Paidós, p. 207 (Hipermedia, 1)

SABBATINI, Marcelo. (2003). *Centros de ciencia y museos científicos virtuales: teoría y práctica*. **Teoría de la Educación: educación y cultura en la sociedad de la información**. Salamanca, v. 4,. Disponível em: [http://www3.usal.es/~teoriaeducacion/rev\\_numero\\_04/n4\\_art\\_sabbatini.htm](http://www3.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_04/n4_art_sabbatini.htm) Acesso em abril de 2019.

SCHWEIBENZ, Werner. (1998). *The virtual museum: new perspectives for museums to present objects and information using the Internet as a knowledge base and communications systems*. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/221315497\\_The\\_Virtual\\_Museum\\_New\\_Perspectives\\_For\\_Museums\\_to\\_Present\\_Objects\\_and\\_Information\\_Using\\_the\\_Internet\\_as\\_a\\_Knowledge\\_Base\\_and\\_Communication\\_System/download](https://www.researchgate.net/publication/221315497_The_Virtual_Museum_New_Perspectives_For_Museums_to_Present_Objects_and_Information_Using_the_Internet_as_a_Knowledge_Base_and_Communication_System/download). Acesso em 28 de Maio de 2019

TOTA, Anna L. (2000). **A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimídia**. Lisboa: Editorial Estampa, 231. p

VIRILIO, Paul. (2000). *Speed and information: cyberspace alarm! Interview.* **Ctheory.** Disponível em: [http://ctheory.net/ctheory\\_wp/speed-and-information-cyberspace-alarm-2/](http://ctheory.net/ctheory_wp/speed-and-information-cyberspace-alarm-2/). Acesso em 28 de maio de 2019.

## **MUSEU DE SERRALVES: VISITANTE COMO PATRIMÔNIO CULTURAL**

**Robson Xavier da Costa**

Universidade Federal da Paraíba, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-3012-3741>

### **1. Introdução**

Este artigo consiste em um recorte da minha tese de doutorado, intitulada “Percepção ambiental em museus paisagens de arte contemporânea: a legibilidade dos museus Inhotim/Brasil e Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante”, sob orientação da Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Gleice Azambuja Elali e defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU), da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), com bolsa sanduíche pelo Programa Erasmus Mundus 17, da União Europeia, junto ao Doutorado em Arquitectura, da Universidade do Minho, em Portugal, sob a supervisão do Prof. Dr. Pedro Bandeira.

Trabalhei com a tipologia Museu Paisagem de Arte Contemporânea (MPAC), que associa as duas classificações anteriores de museus de arte, Museu de Arte Contemporânea (MAC) e Museu Paisagem (MP), em uma única tipologia, correspondente à instituição museológica que agrega as características de qualquer MAC, em relação intrínseca com as características do MP (já que nem todo MAC estabelece esse tipo de relação). Ou seja, MPACs são instituições culturais dedicadas à arte contemporânea que abrigam um parque/jardim significativo e que tem como meta a inter-relação constante entre o percurso galerístico e a paisagem no entorno.

Os Museus de Arte Contemporânea (MACs) despertaram minha atenção por conjugarem arquitetura e arte. Neste contexto, uma tipologia mostra-se ainda mais específica e instigante: a dos Museus Paisagem de Arte Contemporânea (MPACs), nos quais estes dois fatores anteriores se somam a questões ambientais. Trabalhei com a relação das pessoas com a arte contemporânea no contexto específico

do património cultural, o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto, Portugal.

A evolução do conceito de património cultural nas últimas décadas, deslocando-se progressivamente da esfera dos monumentos e sítios para a esfera das paisagens culturais, visou acomodar a crescente diversidade e divergência de interesses socioculturais, tentando oferecer a cada um deles o direito à coapropriação de um conjunto de marcadores territoriais, na esperança de que tal evitasse rupturas e novos conflitos de fronteira. (Campos, Preve e De Souza, 2015, p. 38).

Os museus são classificados em tipologias variadas, dentre as quais temos como foco a tipologia de Museu de Arte (MA), instituição museológica especializada em conservar, investigar, interpretar e expor a produção artística em suas mais diversas abordagens. Por sua vez, ao longo dos séculos XIX e XX estas instituições foram se especializando na conservação e divulgação de períodos específicos da história da arte, surgiram museus especializados em arte antiga, medieval, moderna, contemporânea, etc.

Nesse contexto, surgiram os Museus de Arte Contemporânea (MACs), instituições museológicas inseridas na categoria de MA, cujo interesse se volta para aquisição de acervos e práticas expográficas da arte contemporânea, produção artística que emergiu nos anos 1960 nos EUA e na Europa a partir da Pop Art, incluindo as poéticas artísticas subsequentes.

Visando a diluição das fronteiras entre as linguagens artísticas, os MACs incluem a concepção de obra aberta, a desmaterialização do objeto de arte, o uso de novas tecnologias digitais, instalações, videoarte, videoinstalações, arte híbrida, arte conceitual, *performance* e outras manifestações artísticas contemporâneas, atualizando as maneiras de documentar, catalogar, preservar e expor a arte em parceria com a intervenção direta do artista e do visitante.

Por sua vez, o Museu Paisagem (MP) é um conceito definido pelo Arquiteto Nuno Grande no livro “Museomania: museus de hoje, modelos de ontem”, publicado pela Fundação de Serralves, em 2009, como uma das tipologias de museus. O autor estabelece que essa

categoria de museu foi inaugurada na década de 1950, a partir da criação do *Lousiana Museum of Modern Art, em Copenhagen*. O museu paisagem deve abrigar ou surgir a partir de um parque/jardim, respeitar as condições ambientais do lugar, integrar os espaços expositivos com a paisagem e estabelecer percursos para o visitante deambular entre galerias, pavilhões, obras ao ar livre em diálogo com a paisagem. Nessa tipologia de museu “(...) a relação entre interior e exterior dilui-se, tornando, muitas vezes, o espaço natural num artifício complementar ao percurso galerístico” (Grande, 2009, p. 57).

Na minha tese considerei o conceito amplo de “paisagem”, conforme proposto por Cauquelin (2008), que define “paisagem inventada”. Ao afirmar que o mundo contemporâneo sofre influências da mestiçagem de territórios e da ausência de fronteiras entre saberes, a autora explicita que a compreensão do conceito de paisagem alargou-se, incluindo paisagens naturais (“*natura naturans*”, composta apenas por elementos naturais arranjados ‘espontaneamente’), paisagens surgidas a partir da interferência humana (ação de paisagistas, jardineiros, e mesmo de pessoas leigas, ao modificarem algum aspecto do meio) e paisagens virtuais. Segundo a autora para identificar a “paisagem inventada” devemos considerar que:

O de jardim, cuja moda aumenta; murado, pormenorizado, específico, ele evoca e invoca uma natureza trabalhada, à qual corresponde um trabalho de jardineiro, passo a passo, se me é permitido dizê-lo. Se este trabalho desperta o interesse dos homens pela sua habitação (ecologia provém de *oikos*, casa) e lhes revela sempre com antecedência os segredos de uma natureza profusa, ele fornece a prova cabal de que uma “paisagem natural” é um produto de um artifício laborioso, e como que uma criação continuada. Para Rousseau, o jardim de Julie não era natural, a menos que se tivesse o cuidado – trabalho redobrado – de apagar os vestígios da jardinagem (...) outro exemplo, retirado das artes visuais, é o da *Land Art* (...) os artistas da *Land Art* procedem como o próprio ambiente, utilizando os recursos da arte da paisagem (Cauquelin, 2008, P. 10).

A arte contemporânea está intimamente relacionada com a necessidade de interação com os visitantes e os MPACs, geralmente, são instituições dedicadas ao estabelecimento de experiências compartilhadas, instigando e fomentando o comportamento ativo e desafiando a participação permanente dos visitantes. É por meio das experiências que os seres humanos constroem relações de significação com o espaço, dotando-o de valores e significados para compreender e relacionar-se com a realidade.

Em certas exposições os vazios e anteparos entre as obras e a arquitetura são maneiras de conexão/transição e não barreiras, permitindo a continuidade e o tempo necessários ao usufruto da obra. Por sua vez, sons, cheiros e elementos táteis, reforçam os elementos visuais das obras contemporâneas, permitindo a formação de imagens totais do espaço expositivo, o que corrobora e reforça seu entendimento a partir de elementos ambientais característicos de um contexto mais amplo (Costa, 2014, p. 11).

A relação de cada visitante com o espaço do museu ocorre de maneira singular ou conceitual. Algumas vezes relacionam a visita aos conhecimentos adquiridos no catálogo, nas fichas de identificação ou na fala do monitor, mas nem sempre os visitantes tem facilidade em expressar o que sentiu durante a visita. A frequência possibilita ao visitante aprender por meio da experiência. Ao acumular informações e sensações os visitantes podem inferir sobre arquitetura e arte contemporânea, tornando a sensação vivida no MPAC conhecimento adquirido.

É a partir da experiência de frequência ao MPAC que o ambiente indiferenciado transforma-se aos poucos em espaço significativo para os visitantes, a partir da experimentação, o espaço torna-se vivo, mas acima de tudo, valorizado. As qualidades espaciais dos MPACs são percebidas pelos visitantes a partir da experiência da fruição, a cada nova visita a um mesmo museu os visitantes podem identificar as permanências e usufruir as transformações, mediadas pelas experimentações fomentadas pela arte contemporânea.

Nesta pesquisa objetivamos analisar a experiência dos visitantes com o Museu e o Parque de Serralves, na cidade do Porto, Portugal, entre dezembro de 2010 a agosto de 2012, quando estive realizando a pesquisa de campo para a elaboração da minha tese de doutorado.

## **2. Os visitantes do MPAC e a ressignificação do patrimônio**

Assim, gostaria de afirmar que a experiência do visitante do museu não é nem sobre os visitantes, nem sobre museus e exposições, mas sim que ele está situado na mesma coisa - os visitantes são o museu e o museu é o visitante. Esta nova forma de pensamento sugere que devemos parar de pensar em exposições em museus e conteúdo como entidades fixas e estáveis destinadas a alcançar resultados singulares e em vez disso, pensar em como termos recursos intelectuais capazes de ser experimentados e usados de diferentes maneiras para fins múltiplos e igualmente válidos. Isso obriga-nos a parar de pensar em visitantes como definíveis por alguma qualidade ou atributo permanente como a idade ou raça/etnia. Em vez disso, precisamos compreender que cada visitante é um indivíduo único, e cada um é capaz de ter uma grande variedade de tipos muito diferentes de experiências (mesmo que a maioria dos visitantes atualmente só selecione a partir de uma paleta muito limitada de experiências possíveis). Por fim, exige que venham a aceitar que os significados de longo prazo criado pelos visitantes no museu são em grande parte moldados pelo curto - prazo pessoal, relacionados com identidade, necessidades e interesses do que pelos objetivos e intenções do pessoal do museu (Falk, 2009, p. 35)<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Tradução livre do autor do original em Língua Inglesa – “Thus, I would assert that the museum visitor experience is neither about visitors nor about museums and exhibitions, but rather it is situated within one and the same - visitors are the museum and the museum is the visitor. this new way of

Num museu de arte a continuidade do movimento e a visibilidade são essenciais para o bom funcionamento da expografia. Não basta apenas um bom artista, com obras importantes, é necessário uma montagem adequada das obras expostas e do espaço físico disponível. Portanto, a montagem reflete a curadoria, que deve saber lidar com o espaço construído (a arquitetura) com o espaço simbólico (a obra) e com o espaço expográfico (a montagem). Assim, em certas exposições os vazios e anteparos entre as obras e a arquitetura são maneiras de conexão/transição e não barreiras, permitindo a continuidade e o tempo necessários ao usufruto da obra. Por sua vez, sons, cheiros e elementos táteis, reforçam os elementos visuais das obras contemporâneas, permitindo a formação de imagens totais do espaço expositivo, o que corrobora e reforça seu entendimento a partir de elementos ambientais característicos de um contexto mais amplo.

Caminhando no espaço construído do museu (salas/galerias e parque/jardim) os visitantes percebem o entorno e compreende os trajetos possíveis, construindo mapas mentais em torno dos caminhos propostos pela curadoria e criando seus próprios percursos, sua própria experiência como fruidor e visitante, estimulado pelo percurso ou pelo monitor na visita guiada, os visitantes constroem rotas e caminhos para sua compreensão e prazer estético. Ao mudar de lugar, ao caminhar no museu, cria um sentido de direção, o espaço ganha significado a partir das experiências acumuladas.

---

thinking suggests that we stop thinking about museum exhibitions and content as fixed and stable entities designed to achieve singular outcomes and instead, think of them as intellectual resources capable of being experienced and used in different ways for multiple and equally valid purposes. It requires us to stop thinking about visitors as definable by some permanent quality or attribute such as age or race/ethnicity. Instead, we need to appreciate that every visitor is a unique individual, and each is capable of having a wide range of very different kinds of visitor experiences (even though currently most visitors only select from a very limited palette of possible experiences). Finally, it demands that we come to accept that the long-term meanings created by visitors from their time in the museum are largely shaped by short-term personal, identity-related needs and interests rather than by the goals and intentions of the museum's staff" (Falk, 2009, p. 35).

O ato de mover-se é uma necessidade básica para os visitantes no museu, é movendo-se que se tem acesso aos espaços, pode-se tomar contato com as obras expostas, descobrem-se entradas, passagens e caminhos, nesses contextos a experiência com a arquitetura e a arte acontece. Mas a significação do movimento no espaço dos MPACs está ligada a construção de valores simbólicos sobre o espaço, ou seja, a criação de significados a partir do espaço vivenciado.

(...) a mente, uma vez iniciado o caminho exploratório, cria grandes e complexos esquemas espaciais, que vão muito além do que o indivíduo pode abranger através da experiência direta. (...) a habilidade espacial se transforma em conhecimento espacial quando podem ser intuídos os movimentos e as mudanças de localização. Andar é uma habilidade, mas, se eu puder me “ver” andando e se eu puder conservar esta imagem em minha mente que me permita analisar como me movo e que caminho estou seguindo, então eu também tenho conhecimento. Este conhecimento pode ser transferido para outra pessoa através de uma instrução explícita em palavras, em diagramas e em geral mostrando como o movimento complexo consiste em partes que podem ser analisadas ou imitadas (Tuan, 1983, p. 76-77).

O museu de arte contemporânea pode e deve ser resignificado a cada visita, é um espaço pensado e preparado para receber os visitantes e convidá-los para interagir com o que está sendo exposto, portanto, essa relação dialógica entre arquitetura/arte contemporânea e os visitantes compreendem a discussão central do pensamento museológico voltado para os MPACs. O espaço configura-se a partir do movimento dos visitantes atraídos ou repelidos para a arquitetura e os objetos, “por isso o espaço pode ser experienciado de várias maneiras: como a localização relativa de objetos ou lugares, como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares, e – mais abstratamente – como a área definida por uma rede de lugares” (Tuan, 1983, p. 14).

Durante uma visita a um MPAC os visitantes estabelecem relações consigo mesmo, com os outros visitantes, com as obras de arte, a arquitetura e o parque/jardim, resignificadas a cada nova visita,

a partir das mudanças na expografia das exposições e na própria interferência das estações do ano na paisagem do parque/jardim e nos edifícios construídos.

As relações entre os visitantes e o museu não se dão *a priori*, elas são construídas com a frequência, com o hábito de ver, compreender e analisar a produção da arte contemporânea ao longo do tempo. Somando diferentes experiências de frequência a museus e galerias, o visitante define seu olhar, educa-se visualmente, e é capaz de perceber detalhes e nuances pouco compreensíveis ao leigo. O processo de frequência também leva a criação de links entre obras e conceitos anteriormente vistos, tornando a pessoa capaz de olhar uma obra e, por contraste ou semelhança, relacioná-la a outras.

Assim como qualquer outro tipo de relação estabelecida entre o ser humano e o meio, a experiência adquirida permite uma maior qualidade em termos de percepção e apropriação de saberes. Para o visitante de primeira viagem o MPAC pode se mostrar um campo amplo e embaçado, muitas informações aparentemente desconectadas são disponibilizadas quase ao mesmo tempo, apreender o desenho geral do museu requer a identificação de espaços significantes, curvas, entradas, obras, galerias, referenciais arquitetônicos que possam direcionar o olhar do visitante, atraindo ou afastando os visitantes do objeto de apreciação. No entanto, o espaço aparentemente estranho e pouco legível em uma primeira visita, pode vir a tornar se extremamente identificável com a vivência e experimentação.

Os frequentadores de MPACs geralmente apresentam interesses em arte contemporânea e costuma buscar informações sobre ela. Além das informações e do contato com as obras originais, o MPAC permite que se estabeleçam experiências únicas, possíveis apenas naquele contexto e na presença de determinadas obras, organizadas de uma maneira específica e em um espaço construído com características próprias.

Na ação se constrói o ato de ler o museu, a partir dos referenciais perceptivos e sensoriais vivenciados pelo visitante e da posição do seu corpo no espaço, a legibilidade é fomentada a partir do movimento e da posição do corpo no espaço, bem como dos modos de interação desenvolvidas por ele. Para vivenciar um MPAC, o corpo é mantido em movimento em seus eixos frente-trás, direita-esquerda,

vertical-horizontal, em cima e em baixo, ou seja, o espaço é articulado com seu esquema corporal e as relações com o meio.

A partir dos indicadores visuais e sinestésicos construímos os referenciais necessários para a locomoção no espaço, muitas vezes essa resposta espacial é fruto da aprendizagem consciente automatizada. Este é o caso de um visitante que frequenta usualmente o mesmo museu, de modo que, a priori já automatizou alguns trajetos específicos neste espaço, que garantem sua mobilidade sem muito esforço mental. No entanto, quando se trata de um novo visitante, se faz necessária à aprendizagem da percepção visual do espaço do museu, e a interiorização dos indicadores visuais como referenciais para a mobilidade.

No entanto, em um museu de arte contemporânea esses indicadores visuais são mutáveis, dependem de cada montagem, embora os marcos estruturais arquitetônicos quase sempre estejam a mostra, o que facilita o reconhecimento por parte dos visitantes, a cenografia das galerias apresentam mudanças de acordo com a proposta artística exposta, mas não descaracteriza totalmente a configuração arquitetônica da edificação em si. Museu e curador mediam as necessidades do artista e da obra, diante das possibilidades do edifício, sem descaracterizar o conjunto arquitetônico, permitindo que os visitantes se encontrem no espaço do museu e construa sua própria rota de visitação.

Embora inerente ao ser humano à habilidade espacial para localizar-se e locomover-se no espaço também é aprendida ao longo da experiência, numa visita a um MPAC essa habilidade é posta à prova: os visitantes são desafiados a traçar roteiros a partir de um mapa esquematizado do museu, ou a seguir roteiros traçados pelos monitores, mesmo que, nos quais sempre exista um momento no qual a pessoa possa escolher livremente aonde quer ir e o que quer visitar.

Nos MPACs mesmo identificando rotas e traçando caminhos nas galerias dos museus e nos parques em seu entorno, e elaborando mapas mentais desses trajetos, cujo reconhecimento dos locais seja baseado nos indicadores visuais identificados ao longo do trajeto, muitas vezes os visitantes tem dificuldade para transmitir esse conhecimento ou transferi-lo para um papel.

Os indicadores visuais tem um papel fundamental na orientação das pessoas ao transitar em um ambiente desconhecido, ou

pouco conhecido, favorecendo a compreensão do espaço e das rotas possíveis, embora em um MPAC as principais rotas estejam traçadas e indicadas por meio de caminhos pré-definidos, os visitantes podem transgredir essas rotas, criando seus próprios caminhos e estabelecendo um conhecimento espacial que pode ser utilizado na próxima visita ao mesmo ou a outro museu.

Dentre tais indicadores, a literatura aponta os indícios visuais como os mais fortemente atuantes (pelo menos entre pessoas que enxergam), salientando-os como principal base para que os visitantes estipulem seus roteiros, sem perder a noção do todo do museu. Desta maneira, mesmo em um museu labiríntico é possível encontrar caminhos para chegar à saída, a partir de experiências anteriores de visita e identificação de imagens. Na verdade, podemos imaginar o museu como um microcosmo da cidade, como uma intrincada trama de passagens, entradas, salas, saídas e espaços abertos, onde o visitante deve colocar em prática suas habilidades de construir referentes espaciais.

Embora não tenha sido sempre assim, a maioria dos museus hoje existe, a fim de atrair e servir os visitantes - quando possível muitos. Apesar dos museus há muito se perguntarem sobre quem visita suas instituições, por que e com que fim, hoje eles se sentem economicamente, socialmente e politicamente obrigados a fazê-lo. O museu de hoje não tem escolha, tem de pensar seriamente sobre quem são os seus visitantes e por que eles vêm, bem como sobre quem não visita e porque não (Falk, 2009, p. 20)<sup>31</sup>.

Diante dessas constatações me perguntei: qual o impacto do patrimônio (material e imaterial) do Museu e Parque de Serralves no

---

<sup>31</sup> Tradução livre do autor do original em Língua Inglesa – “Although it was not always true, today most museums exist in order to attract and serve visitors - as many possible. Although museums have long wondered about who visits their institutions, why and to what end, today they feel economically, socially, and politically compelled to do so. today’s museum has no choice but to think seriously about who their visitors are and why they come, as well as about who does not visit and why not” (FALK, 2009, p. 20).

seus visitantes? Foi em busca da resposta a esta questão específica que fiz esse recorte na minha tese.

### 3. Serralves e seus visitantes

A Fundação de Serralves é um marco da cidade do Porto, considerado um dos principais pontos turísticos da cidade, com a Casa Art Decó e o Museu projetado por Álvaro Siza, tem sido incluído nos roteiros turísticos locais, anunciado por meio de cartazes em todos os pontos importantes da cidade, começando pelo aeroporto e estações de metrô. O fato de ser um parque/jardim urbanizado encravado no coração da cidade atrai tanto turistas, quanto moradores da região, sendo uma das passagens obrigatórias de todos os visitantes da cidade. Consiste em um espaço de lazer e cultura para a população, com uma vasta programação cultural de qualidade internacional e um jardim convidativo para um dia de sol em família, Serralves é um dos lugares preferidos pela população para curtir um dia de sol no Porto.

O complexo arquitetônico da Fundação de Serralves no Porto, Portugal, é formado pelo conjunto da casa, do parque/jardim e do museu de arte contemporânea. A história da casa tem início nos anos 1920, quando o segundo Conde de Vizela, Carlos Alberto Cabral (1895-1968) herdou a quinta de veraneio da sua família, em 1923, comprou a Villa Velleda, nos arredores do Plateau do Phare, na França, onde teve contato com a arquitetura moderna e Art Decó, o que muito o impressionou.

O jardim original da Casa de Serralves, chamado Jardim da Quinta do Lordelo, ficava na parte de trás da casa com canteiros orgânicos de inspiração inglesa. Com a ampliação sucessiva do terreno, e a aquisição da Quinta do Mata-Sete, o terreno total chegou aos atuais 18 hectares. Em 1925 após a visita a Exposição Internacional em Paris o Conde de Vizela, ocorreu a intervenção com o projeto do paisagista Jacques Gréber<sup>32</sup>, inspirado nos jardins franceses (figuras 127 e 128). Em 1986, após a aquisição da quinta pelo governo português foi realizada uma intervenção sob os cuidados da paisagista Teresa

---

<sup>32</sup> **Jacques Gréber** (1882 -1962) arquiteto e paisagista francês, especializado em projetos de jardins privados executados principalmente nos Estados Unidos e Canadá, autor dos Jardins de Serralves.

Andersen, primeira diretora do parque. Em 1996 uma nova intervenção coordenada pelo paisagista João Gomes da Silva<sup>33</sup>, visando adaptar a estrutura do parque/jardim existente ao novo programa incorporando o novo prédio do museu.

A intervenção no parque/jardim em 1996 foi necessária para compor a unicidade do conjunto da obra, João Gomes da Silva em colaboração com Erika Scabar, ocuparam o espaço onde estava instalada a antiga horta e o laranjal da antiga quinta no entorno do novo prédio do museu objetivando integrar o edifício de Siza ao conjunto do parque/jardim de Serralves, garantindo a continuidade visual da percepção ambiental.

O Museu de Serralves é um projeto do renomado arquiteto português Álvaro Siza, convidado na década de 1990, pelo Governo português para criar um edifício que abrigasse exposições temporárias, levando em consideração a relação com o parque/jardim e a Casa de Serralves, sem descaracterizar o contexto arquitetônico. Em 1991 Siza começou a pensar o museu, vindo a iniciar a construção em 1996. O edifício, situado a cerca de 500m da Casa de Serralves, foi construído no espaço da antiga horta da quinta de Serralves, cujo terreno em declive permitiu alocar o edifício em desnível em relação ao muro lateral da construção, fato que leva a não observação da obra do lado externo, na rua, já que o edifício parece estar deitado sobre o terreno.

O Museu de Serralves nasceu como fruto de uma antiga reivindicação dos artistas portugueses para criação de um MAC em Portugal. Em novembro de 1996 foi lançada a pedra inaugural do prédio do Museu, sob a Direção Artística de Vicente Todoli e Direção Adjunta de João Fernandes. Em 1999 o Museu foi inaugurado com a exposição “Circa 1968”, mostra que definiu a proposta de internacionalização da coleção de Serralves e o recorte temporal do acervo com obras realizadas a partir de meados dos anos 1960 até a atualidade. Em 2003, Vicente Todoli assumiu a direção da Tate Modern em Londres e João Fernandes tornou-se Diretor de Serralves, cuja Direção Adjunta foi assumida por Ulrich Look. Com o afastamento de João Fernandes para assumir a direção do Museu Reina Sophia, em

---

<sup>33</sup> **João Gomes da Silva**, atuante arquiteto paisagista português, com vários projetos de jardins realizados em Portugal.

Madrid, em novembro de 2012, Suzanne Cotter foi nomeada Diretora de Serralves, assumindo o cargo em janeiro de 2013<sup>34</sup>.

Serralves é um dos museus de arte mais relevantes do Norte de Portugal, todos os anos o aumento do número de visitas é significativo, em 2011 o número de visitantes foi de 473.903 aumentando até 2015 para 524.727, desses 116.406 são estrangeiros, com 73% das entradas gratuitas.

**SERRALVES**

**ORIGEM DOS VISITANTES ESTRANGEIROS**

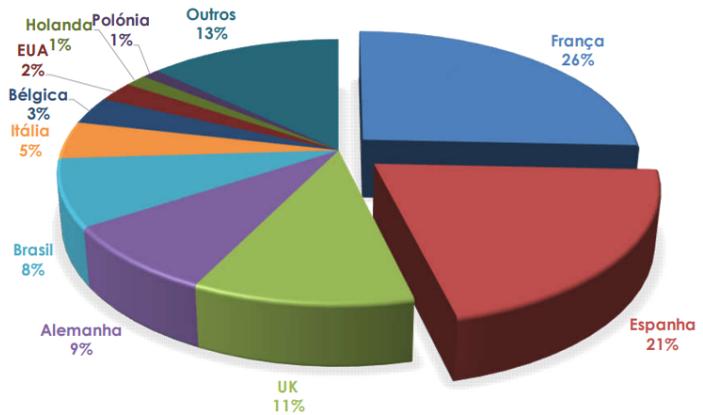


Gráfico 01 – Origem dos visitantes estrangeiros em Serralves – 2011 a 2015.

Fonte:

<https://www.serralves.pt/documentos/STATS/estatisticas%20para%20site.pdf>

Em março de 2013 a Fundação de Serralves, publicou o resultado do “Estudo dos Públicos”, pesquisa científica coordenada pelo Prof. Dr. Carlos Melo Brito, no âmbito do Projeto

<sup>34</sup> O curador João Fernandes foi Diretor do Museu de Serralves no Porto, Portugal (2003 a 2012), Subdiretor do Centro Reina Sophia em Madrid, Espanha (2012 a 2019) e atualmente é Diretor do Instituto Moreira Salles, em São Paulo.

Improvisações/Colaborações, do Setor Educativo da Fundação, com o objetivo de desenhar o perfil sociodemográfico dos visitantes e identificar as formas de relação com o museu e seu patrimônio, visando:

1. Compreender as atitudes e comportamentos dos visitantes em Serralves;
2. Identificar a percepção que os visitantes têm da estratégia que vem sendo seguida;
3. Analisar as fontes de valor da marca Serralves no nível da notoriedade, imagem e lealdade (Brito, 2013, p. 20).

Considerado um dos mais bens sucedidos empreendimentos culturais de Portugal, Serralves é detentor de um importante acervo histórico sobre arte contemporânea, arquitetura e paisagem, que é um verdadeiro oásis no coração do Porto. Apresentando uma vasta e diversificada programação, com exposições temporárias realizadas em parceria com a Tate Modern (Londres); MoMA (Nova York) e o Museu Ludwig (Colônia). Seu potencial de maximização da atração de visitantes é inegável, ao longo dos seus mais de 20 anos de existência Serralves tem cumprido sua missão, desde 1999, ano de sua fundação, foi visitado por mais de três milhões de pessoas, o museu mais visitado em Portugal. Além das exposições, da loja, da livraria e da biblioteca, Serralves organiza todos os anos, uma série de eventos:

O Serralves em Festa, o Jazz no Parque, os ciclos de cinema e vídeo, as mesas redondas sobre temas da actualidade, as conferências e colóquios, os espectáculos de dança e performance de alcance internacional, os cursos de história de arte, os ciclos de estudos contemporâneos, as viagens de turismo cultural constituem um conjunto significativo de actividades paralelas às exposições que muito valorizam a programação e diversificam os públicos (Marto, 2008, p 2).

Alguns fatores são responsáveis pelo sucesso de visitantes em Serralves: a) a alta qualidade das propostas artísticas apresentadas; b) as mudanças constantes na cenografia do museu, que se transforma a cada exposição; c) a diversificação das ofertas de lazer; d) a localização; e) o marketing e a publicidade inteligente; f) as parcerias firmadas com

empresas de turismo e outros centros culturais no mundo; essas e outras variáveis procuram otimizar, atrair e fidelizar os visitantes residentes ou turistas da cidade do Porto.

A pesquisa de campo para minha tese foi realizada junto aos visitantes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves durante o período de dois anos, entre setembro de 2010 a agosto de 2012, durante minha mobilidade como bolsista Erasmus Mundus 17, da União Europeia.

A pesquisa em Portugal consistiu na coleta de dados sobre o referido museu, a partir das bibliotecas setoriais da Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, da Escola de Arquitectura da Universidade do Porto, da Escola de Belas Artes da Universidade do Porto e da Universidade de Lisboa, da Biblioteca Central da Universidade de Coimbra e da Biblioteca da Fundação de Serralves.

No primeiro momento fiz o levantamento das publicações, livros, artigos, teses, dissertações, catálogos, vídeos sobre a arquitetura de Serralves e seus visitantes. O material disponibilizado foi xerocopiado ou fotografado, para posterior avaliação. Algumas teses não publicadas tiveram de ser consultadas na própria biblioteca, devido à falta de autorização para retirar ou copiar o documento. Em alguns casos, essa consulta exigiu viagens a Lisboa e Coimbra.

Fui autorizado a aplicar questionários no Museu de Serralves nos meses de julho e agosto de 2012, devendo abordar os visitantes em locais de repouso no parque/jardim e nas áreas externas do museu incluindo a saída, para evitar constrangimento durante a visita. Apliquei os questionários em dias da semana alternados, presencialmente e online (disponibilizados durante um mês na página do *facebook* do Museu de Serralves). Obtive maior retorno dos questionários aplicados presencialmente. A cada dez pessoas abordadas, apenas duas aceitavam responder. Obtivemos 100 questionários respondidos, dos quais 80% foram respondidos presencialmente e 20% online, destes, 96 apresentaram resultados satisfatórios e 04 desconsiderei por estarem incompletos ou rasurados.

#### **4. Relação dos visitantes investigados com Serralves**

De acordo com os questionários tabulados, os visitantes femininos representaram 59% e o masculino 41% do total. Destes 04

mulheres estão entre 18 e 25 anos; 44 são mulheres e 32 homens na faixa etária entre 25 a 40 anos, 8 mulheres entre 40 e 50 anos; e 4 homens e 4 mulheres com mais de 50. Os visitantes são relativamente jovens, a maioria está concentrada entre a faixa etária de 25 a 40 anos, com predomínio das mulheres.

Entre os visitantes investigados em Serralves, 79% declarou que já havia visitado o museu anteriormente. Entre esses 20% dez vezes; 10% trinta vezes; 5%, respectivamente, 5, 30 e 50 vezes, 55% não responderam (gráfico 02). 80% afirmaram que fizeram a última visita em menos de 3 meses; 10% em menos de seis meses e 10% entre 6 meses e 1 ano (gráfico 03). Os dados demonstram que voltar a Serralves é um hábito dos visitantes, que costuma frequentar regularmente Serralves, que tem garantido com sua política cultural a fidelização dos visitantes.

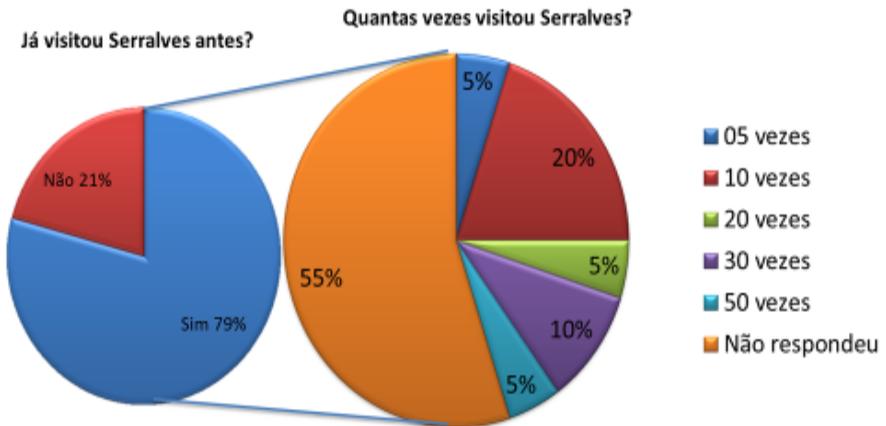


Gráfico 02 - Havia visitado Serralves anteriormente e quantas vezes?

Fonte - acervo pessoal do autor.

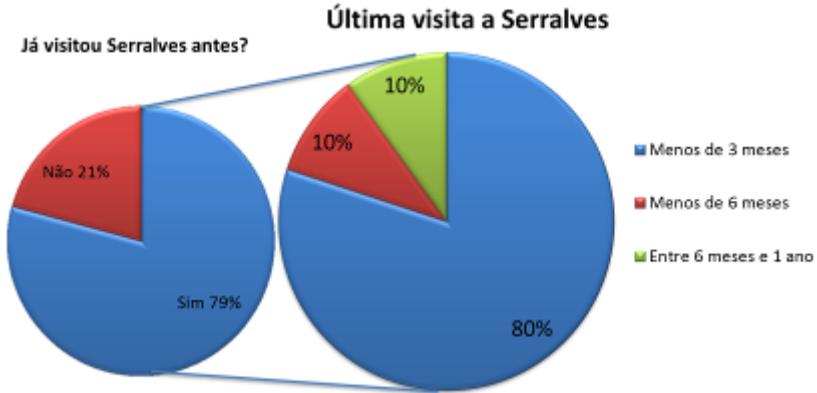


Gráfico 03 - Última visita a Serralves  
 Fonte - acervo pessoal do autor.

Ao responder qual o motivo da sua visita a Serralves hoje? 82% afirmaram que voltava a visitar e 18% que visitava pela primeira vez. 25% visitaram por motivo de trabalho escolar e universitário; 24%, respectivamente, para mostrar a um amigo/familiar ou por lazer/festas/turismo; 12% para ocupar o tempo livre; 9% por motivos profissionais; e 3%, respectivamente, por que a entrada é grátis ou não respondeu (gráfico 04). Deduzimos a partir dos dados coletados que boa parte dos visitantes voltam à Serralves ou frequentam o museu atraído pelas festas ou pelo lazer, para cumprir uma atividade estudantil ou para mostrar a um amigo/parente; poucos têm maior interesse em revisitar Serralves pela sua própria programação artística, com exceção das festas (gráfico 05).



Gráfico 04 - Motivo da visita a Serralves hoje?

Fonte - acervo pessoal do autor

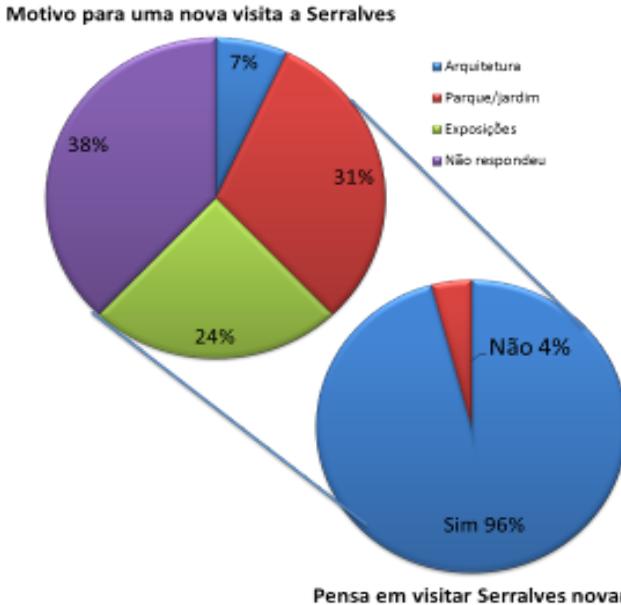


Gráfico 05 - Pensa em voltar a visitar Serralves? Qual o motivo?

Fonte - acervo pessoal do autor.

A partir das respostas aos questionários aplicados em Serralves em 2012, defini o perfil dos usuários e identifiquei como essas pessoas percebem o espaço e definiram seus caminhos durante a visita ao museu. A maioria dos visitantes costumam incluir no seu roteiro de viagem a visita a museus, 59% dos arguidos afirmaram ter visitado outro museu em Portugal, embora a parcela dos que não visitaram ainda seja significativa (33%), o número dos que costumam visitar museus em Portugal é expressivo. Entre os outros museus que foram visitados no país destacam-se o “Museu Soares dos Reis”, no Porto; o “Museu de Arte Antiga”, em Lisboa e o mais citado o “Centro Cultural de Belém”, Lisboa (gráfico 06). Me chamou a atenção que o museu mais visitado depois de Serralves tenha sido o Centro Cultural de Belém, um espaço dedicado a arte contemporânea, o que justifica o interesse dos visitantes na visita ao Museu de Serralves. Segundo os dados citados podemos inferir que existe um público que costuma fruir arte contemporânea em Portugal.

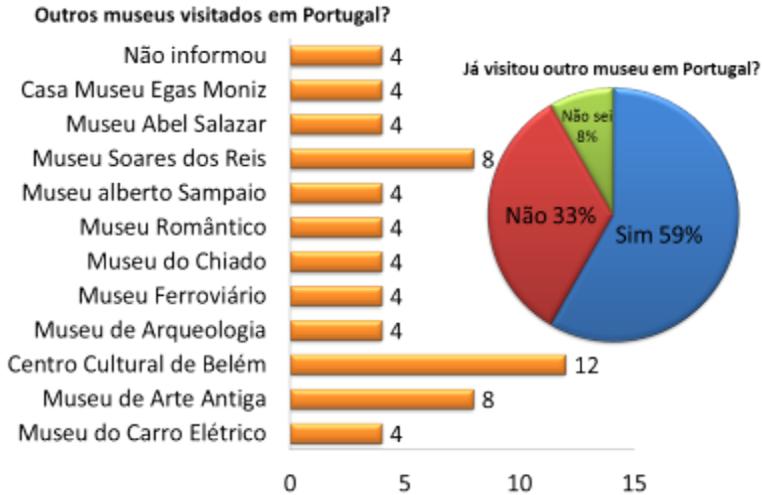


Gráfico 06 - Outros museus visitados em Portugal

Fonte - acervo pessoal do autor.

O tempo de duração da visita completa a Serralves, incluindo o Museu, o parque/jardim e a casa, costuma ter uma duração aproximada de 1h30m à 2h confirmando a disponibilidade dos visitantes para caminhar nos espaços em Serralves, aspecto importante da proposta curatorial do museu.

Quando se trata de visitas realizadas a museus fora de Portugal, 54% responderam que habitualmente visitam museus em outros países, 42% responderam que não, o que significa que mais da metade dos visitantes, tem o hábito de visitar museus durante suas viagens de negócios ou férias, no contexto europeu visitar museus é um hábito adquirido ao longo da vida a partir da formação escolar e familiar.

Entre os museus visitados fora de Portugal, foram citadas instituições em cinco países, Espanha, Inglaterra, França, Holanda e Vaticano. O Museu Reina Sophia em Madrid e o Britânico em Londres foram os mais citados, demonstrando o interesse em museus que tem alguma relação com arte, caracterizando interesse dos visitantes arguidos por essa categoria de museus, entre as 14 instituições citadas 12 são museus de arte (ver gráfico 07).

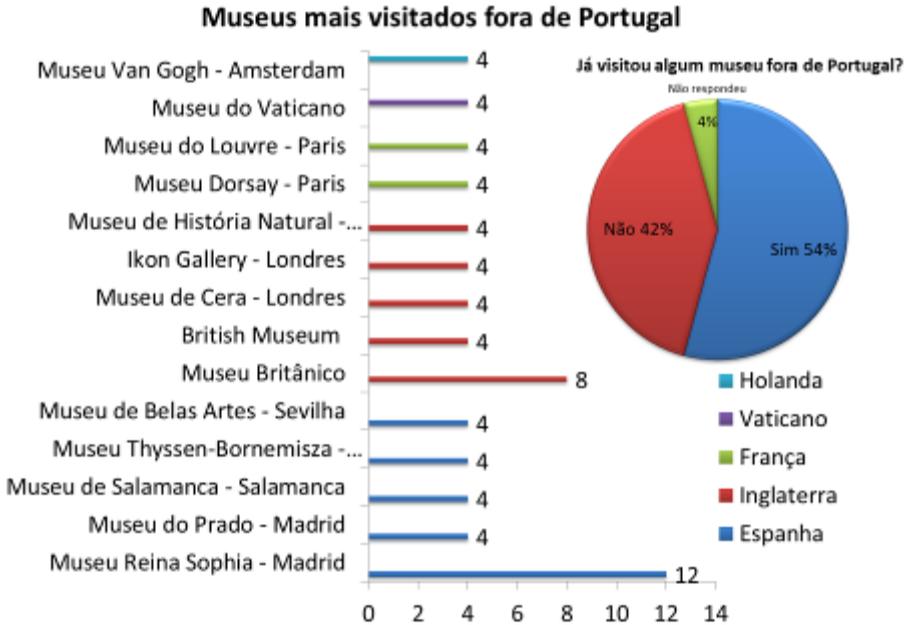
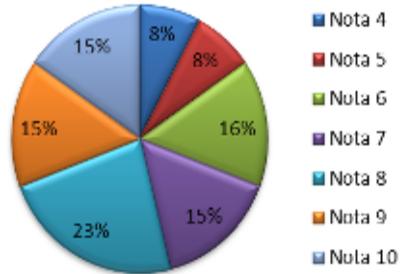
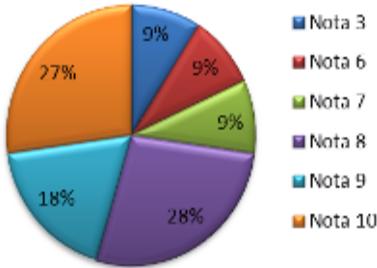


Gráfico 07 - Museus mais visitados fora de Portugal.  
 Fonte - acervo pessoal do autor.

Quanto ao conforto oferecido aos visitantes em Serralves, 23% das pessoas atribuíram nota 10, 16% atribuíram 6 e respectivamente 15% atribuíram 9, 8 e 7, enquanto 8% 5 e 4. Portanto, a satisfação dos visitantes em relação ao conforto oferecido pelo museu pode ser considerada regular. O horário de funcionamento também foi bem avaliado pelos visitantes, 28% deu nota 8 e 27% nota 10, chama a atenção que 9% dos visitantes tenha avaliado o horário com notas 7, 6 e 3, que considero muito baixas e motivo de insatisfação dos visitantes. Ao avaliar o acolhimento dos funcionários/estagiários e monitores em Serralves, 34% dos visitantes arguidos atribuiu nota 8, enquanto 33% 9 e 22% 10, o que implica que 89% dos arguidos consideraram bom ou muito bom o atendimento ao visitante em Serralves (gráfico 08).

**Avaliação Conforto Museu de Serralves**

**Avaliação Horário Museu de Serralves**



**Avaliação acolhimento dos funcionários/estagiários em Serralves**

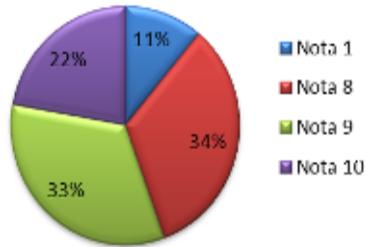


Gráfico 08 - Avaliação do conforto, horário e acolhimento dos funcionários/estagiários em Serralves.

Fonte - acervo pessoal do autor.

Outra questão importante para esta pesquisa foi saber a opinião dos visitantes em relação à identificação das direções durante a visita ao Museu de Serralves, 27% atribuíram respectivamente notas 10 e 8; 20% 9; 7% 7 e 6; 6% 5 e 3. O que implica afirmar que 47% dos arguidos consideram satisfatórias as informações sobre as direções a seguir em Serralves, com avaliação acima de 9, demonstrando que a sinalética e os indicadores visuais em Serralves surtem o efeito desejado, facilitando a orientação do visitante nas salas de exposição e nos espaços abertos do parque/jardim. A maioria das pessoas arguidas informou que não utilizou o serviço de guias, 63% dos questionários respondidos. Entre os que participaram de visita guiadas, 25% avaliam com nota 8 e 12% com 9, ou seja, o serviço foi avaliado como bom.

## 5. Considerações finais

A maioria dos estudantes abordados (79%) afirmaram que não tiveram dificuldades para identificar as direções durante a visita à Serralves. Entre os 21% que afirmou ter tido algum problema na identificação de direções, 40% afirmou que não encontrou identificações coerentes, e, respectivamente, 20% que teve dúvida quanto ao percurso a seguir; que o excesso de pessoas dificulta a identificação ou não responderam. Diante das respostas aos questionários inferi que a maior parte do público conseguiu encontrar espontaneamente os caminhos para visitar as galerias e o parque/jardim sem muita dificuldade, guiando-se pela sinalética ou pelo mapa.

Quanto à arquitetura do complexo da Fundação de Serralves, incluindo a Casa, os Jardins e o Museu, 46% do público arguido atribuíram nota 10; 27% 9. 9%,respectivamente, avaliaram com 8, 7 e 5. 82% do público/visitante avaliou a arquitetura de Serralves como boa ou excelente (notas 8, 9 e 10), demonstrando alto grau de satisfação e interesse neste aspecto.

Quanto aos elementos arquitetônicos avaliados pelo público/visitante em Serralves, 20% destacaram o paisagismo, 19% a área livre, 14% a aparência externa dos edifícios, 11% as dimensões das galerias, 10% a aparência interna dos edifícios, 5%, respectivamente, as cores dos edifícios, a localização do museu, o bar/lanchonete; enquanto 4% destacou a iluminação; 2% a acústica e 1%, respectivamente, o piso, ventilação e a biblioteca. Dentre os elementos arquitetônicos destacados, chamou a atenção à área livre, o paisagismo e a aparência externa dos edifícios, demonstrando que de forma geral o público/visitante procura vivenciar o espaço do parque/jardim e da arquitetura do museu (gráfico 09).

**Elementos arquitetônicos que chamam atenção do público/visitante em Serralves**

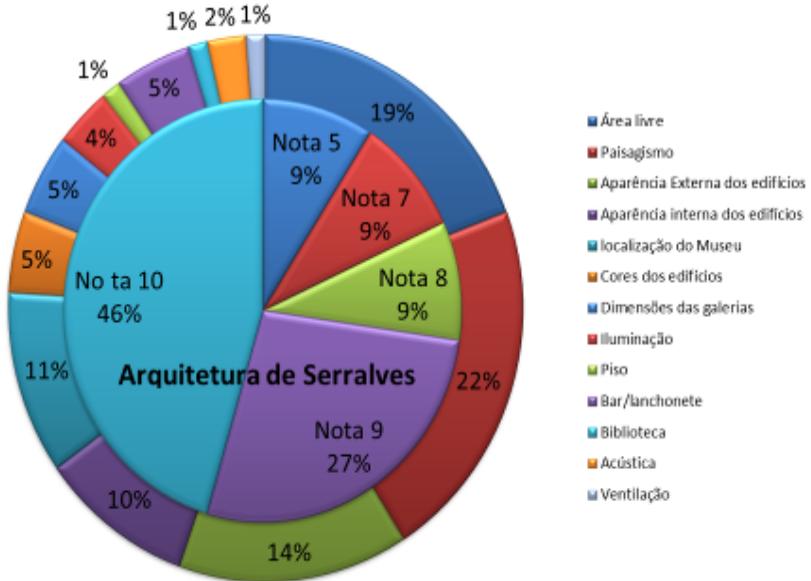


Gráfico 09 - Avaliação da arquitetura de Serralves.  
 Fonte - acervo pessoal do autor.

Entre os visitantes arguidos em Serralves 85% afirmaram que lembravam de alguma sensação emocional vivenciada durante a visita; 12% que não e 3% não respondeu. Entre os que responderam sim, 45% sentiu paz; 12% tranquilidade, 10, respectivamente, liberdade e conexão com a natureza; 8% harmonia e deslumbramento; 7% prazer. A partir destes dados identifiquei que o público lembrava das emoções vivenciadas durante a visita a Serralves, e que conseguiu estabelecer conexões entre arquitetura, arte e paisagem, mobilizando o visitante para usufruir e vivenciar o delicado equilíbrio entre o espaço natural e o construído (gráfico 10).

**Uma sensação emocional vivenciada em Serralves**

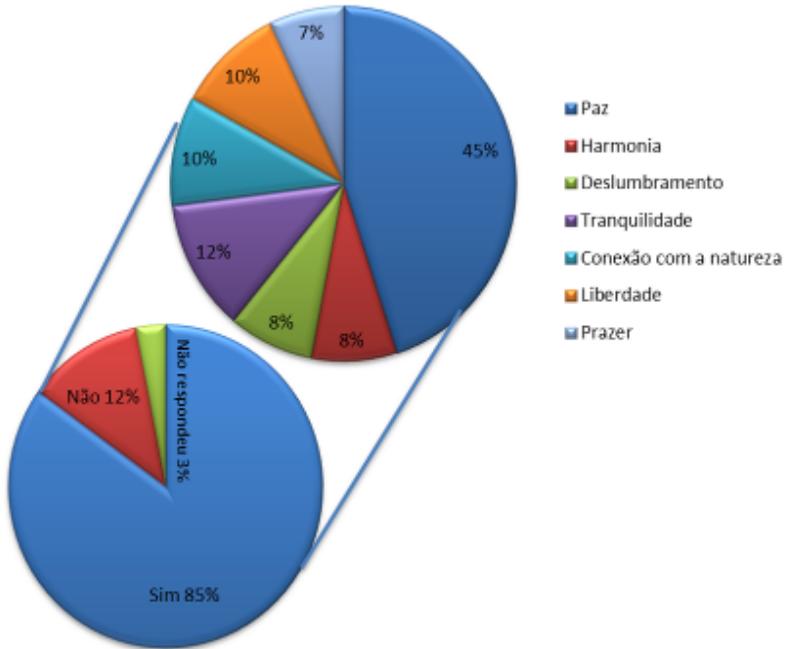


Gráfico 101 - Sensação emocional vivenciada em Serralves.

Fonte - acervo pessoal do autor.

A tese demonstrou que o ambiente construído e a paisagem investigada no Museu de Serralves estão inter-relacionados, embora funcionem de maneira diferenciada em cada caso. Em Serralves, as amplas janelas do museu, frutos da arquitetura de Siza e também casa pré-existente, parecem emoldurar (literalmente) a paisagem do parque/jardim e trazê-la para o interior das salas de exposição, tornando-a parte integrante do espaço interno, exceto em casos específicos, quando a fenestração é recoberta por tapumes e/ou paredes falsas.

Os dados coletados indicaram que a avaliação do público com relação ao Museu de Serralves é favorável, a instituição foi bem avaliada nos quesitos arquitetura, conforto ambiental, legibilidade e programação. A frequência do público é bastante variada, com predominância da presença feminina.

Identifiquei como uma variável fundamental o envolvimento emocional do público com o patrimônio cultural local, a arquitetura e a arte, uma vez que identificamos em vários depoimentos alusões as sensações emocionais relativas à interação com o espaço da casa, do museu ou do parque de Serralves, tais como: harmonia, tranquilidade, paz de espírito, sossego, equilíbrio, deslumbramento, integração com a paisagem, o que demonstra a importância para o público da relação emocional vivenciada no espaço do museu.

De maneira geral o método utilizado foi adequado à pesquisa proposta, algumas das questões poderiam ter sido investigadas de modo mais objetivo e outros métodos/técnicas de pesquisa complementares poderiam ser utilizadas para analisar a percepção ambiental dos visitantes, tais como filmagens das visitas, gravações *in loco* do circuito definido pelo público durante a visita, rastreamento do trajeto por meio de GPS, entre outras. Tais evidências apontam possibilidades de coleta de dados que podem ser utilizados em novas pesquisas.

Ressalto que um MPAC é um complexo museal, composto de múltiplas variáveis que precisam estar inter-relacionadas, o que depende, entre outras coisas, da política cultural por trás da marca e da fachada do museu, dessa maneira, a concepção de arte e cultura dos seus dirigentes e patrocinadores reflete-se na programação e atuação da instituição diante dos visitantes. A questão do público para os MPACs é fundamental, além das cotas estatísticas necessárias para a manutenção dos financiamentos para estes museus, sua fidelização cria uma rede de pessoas interessadas na sua conservação, divulgação e fruição, que podem tornar-se futuros multiplicadores.

A questão da formação continuada dos visitantes nos MPACs reflete-se em dados maiores do que o próprio museu, relacionando a concepção de sustentabilidade, de equilíbrio ambiental, de qualidade de vida, instigando uma estreita relação entre arte e paisagem, compondo um importante eixo do espectro da política cultural internacional contemporânea, na qual o contato do ser humano com a produção intelectual e a paisagem não só é desejável, como necessária, aspecto que Serralves cumpre em todas as suas dimensões.

## Bibliografia

BRITO, Carlos Melo (Org.) (2019). **Estudos de Público da Fundação de Serralves no Âmbito do Projeto Improvisações/Colaborações**. Disponível em: [https://www.serralves.pt/FLIPBOOK/Estudo\\_Publicos/files/assets/basic-html/index.html#page5](https://www.serralves.pt/FLIPBOOK/Estudo_Publicos/files/assets/basic-html/index.html#page5). Acesso em: 19.08.2019.

CAMPOS, Juliano Bitencourt; PREVE, Daniel Ribeiro e DE SOUZA, Ismael Francisco (Orgs.) (2015). **Patrimônio Cultural, Direito e Meio Ambiente: um debate sobre a globalização, cidadania e sustentabilidade**. Curitiba: Multideia.

CAUQUELIN, Anne (2008). **A invenção da paisagem**. Lisboa – Portugal: Edições 70.

COSTA, Robson Xavier da (2014). **Percepção ambiental em museus paisagens de arte contemporânea: a legibilidade dos museus Inhotim/Brasil e Serralves/Portugal avaliada pelo público/visitante**. Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, defendida no PPGAU UFRN. Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gleice Azambuja Elali.

FALK, John Howard (2009). **Identity and the museum visitor experience**. Walnut Creek – Califórnia: Left Coast Press inc.

FUNDAÇÃO DE SERRALVES (2019). **Estatísticas para site**. Disponível em: <https://www.serralves.pt/documentos/STATS/estatisticas%20para%20site.pdf>. Acesso em: 19.08.2019.

GRANDE, Nuno Alberto Leite Rodrigues (2009). **Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço – gênese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa**. Tese de Doutoramento em Arquitetura. Orientador: Dr. Mário Júlio Teixeira Krüger. DARq/FCTUC/Lisboa.

GRANDE, Nuno Alberto Leite Rodrigues (Editor) (2009). **Museumania**: museus de hoje, modelos de ontem. Coleção de arte contemporânea público de Serralves. Nº 12. Porto, Portugal: Fundação de Serralves.

MARTO, Bárbara (2008). **Fundação Serralves**. Apresentação em “mesa redonda actores de sucesso na organização de produtos turísticos nacionais”. Seminário Internacional Touring e Património. Tomar – Portugal, 2008. Disponível em: [http://www.turismodeportugal.pt/touringepatrimonio/userfiles/file/Barbara\\_Marto.pdf](http://www.turismodeportugal.pt/touringepatrimonio/userfiles/file/Barbara_Marto.pdf). Acesso em: 30.07.2013.

TUAN, Yi-Fu (1983). **Espaço & Lugar** – a perspectiva da experiência. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel.

## **PATRIMÔNIO E EMPODERAMENTO DOS ATORES DE DESENVOLVIMENTO LOCAL**

**Manuelina Maria Duarte Cândido**

Universidade Federal de Goiás, Brasil

<https://orcid.org/0000-0001-9695-3807>

### **1. Introdução**

O recente movimento de renovação dos museus seria a terceira revolução na Museologia?

Muitos autores consideram que a primeira revolução na Museologia ocorreu com a profissionalização do campo, entre os anos 1880 e o começo do século XX. A segunda revolução teria iniciado em 1960, com a chamada Nova Museologia (Davis, 1999; Van Mensch, 1992). Em determinado momento, a atitude dos fundadores do Movimento Internacional por uma Nova Museologia (MINOM) foi de dissidência e afastamento do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Esta realidade foi se alterando. Inclusive, a revista *Museum International* dedicou seu primeiro número após a transferência para o ICOM, em 2013, justamente a um país, o Brasil, que se destaca no horizonte das experiências recentes de uma Museologia radicalmente comprometida com a mudança social. Uma Museologia que em certo momento para florescer se afastou do ICOM por considerar seu perfil muito conservador, agora encontra nele ou em alguns de seus setores, uma possibilidade maior de acolhimento e atenção.

Diversos fatores contribuíram para esta ênfase no Brasil: o novo papel dos países emergentes no cenário global; a recente realização da 23ª Conferência Federal do ICOM no Rio de Janeiro; e outros importantes eventos internacionais no País, como a Copa do Mundo FIFA 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. Além disso, a força das ações brasileiras em termos de modelos de desenvolvimento de museus como ecomuseus, museus comunitários, museus de rua, museus indígenas, museus de favela, museus de percurso, museus de vizinhança e museus itinerantes, entre outros, mostra grande

imaginação no campo museal (Chagas, 2011) e desejos de memória capazes de atrair visibilidade internacional. Além disso, outras ações mais ou menos identificadas com os conceitos museológicos, tais como pontos de memória, educação patrimonial, clubes de negros e inventários participativos, fervilham em nosso vasto país, criando um cenário incomparável, que precisa ganhar atenção à altura.

Trabalho aqui com a ideia de que todo museu é um processo de musealização e que os processos de musealização, mesmo que em construção e marcados por uma interpretação criativa e singular da cadeia operatória museológica (salvaguarda e comunicação patrimoniais) podem ser tomados como museu, venham a se institucionalizar ou não (Duarte Cândido, 2014).

Estas iniciativas ganham especial destaque na Década do Patrimônio Museológico (2012-2022) aprovada pelos Ministros de Cultura Ibero-americanos na Conferência de Assunção (Paraguai, 2001), uma referência aos 40 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972).

Neste contexto, é impossível referir-se ao patrimônio sem relacioná-lo ao empoderamento da comunidade local porque, de acordo com Hugues de Varine, “o desenvolvimento local, mesmo se considerado em sua dimensão econômica, é primeiramente uma questão de atores, e, sobretudo, de **atores locais**” (De Varine, 2012, p. 18, grifo do autor). O autor prossegue dizendo: “a gestão do patrimônio deve ser feita o mais próximo possível dos criadores e dos detentores desse patrimônio, de modo a não separá-lo da vida.” (ibid., p. 19). Ele também afirma que o patrimônio deve ser tomado como um quadro, uma moldura, um recurso para o desenvolvimento. Mas o maior valor está nas pessoas. O patrimônio ou os acervos atuam como pretextos para o empoderamento dos atores do desenvolvimento local e estas pessoas são consideradas não apenas em seu direito de entrar/visitar museus, mas de serem protagonistas da criação de museus, a seu modo (Duarte Cândido & Lima, 2014).

O Brasil tem sido pródigo na geração de memórias e patrimônios em primeira pessoa, estruturando discursos que remetem à noção antropológica de alteridade mínima (Peirano, 1999). Para além de suas conhecidas grandes cidades, o país inteiro é um universo patrimonial e museológico aberto à descoberta e às trocas de experiências com acadêmicos e profissionais do campo dos museus.

Temos 8,5 milhões de quilômetros quadrados de área, uma população em torno de 200 milhões de habitantes, distribuídos em 5.561 municípios. A diversidade cultural é uma marca forte que exige falar de memórias e identidades plurais. Portanto, quem desejar conhecer esta realidade deve estar preparado e com tempo para grandes distâncias e muitas diferenças. No total, possuímos 3.118 museus mapeados pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram, 2011), sendo que apenas 21,9% dos municípios possuem museus. Há ainda uma grande concentração das instituições em alguns estados e regiões do país, especialmente no litoral, e, em cada estado, nas capitais. Este artigo busca mostrar uma situação mais diversa e apresentar outros cenários.

## **2. Redes para promover o diálogo**

Uma particularidade que tem contribuído para o fortalecimento das experiências e circulação de informações – sempre um desafio proporcional a nossas dimensões, é a prática museológica largamente fundamentada em redes e sistemas estaduais, municipais, regionais ou temáticos de museus, sejam eles fomentados pelo poder público ou de iniciativa da sociedade civil. A forte característica de associativismo, no que tange a museus comunitários e ecomuseus, tem como precursora a Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC), fundada em 2004 durante a 3ª Conferência Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários no 10º Workshop Internacional do MINOM. A criação formal da ABREMC como pessoa jurídica respondeu a uma demanda por representação dos ecomuseus e dos processos de musealização de base comunitária no Conselho Gestor do Sistema Brasileiro de Museus, do Ministério da Cultura. Numerosas outras redes desempenharam papel chave no diálogo com o Estado e entre si, como a Rede de Museus Comunitários do Ceará, a Rede de Pontos de Memória e Iniciativas de Memória e Museologia Social do Rio Grande do Sul, a Rede de Ponto de Memória do Rio Grande do Norte, a Rede de Ponto de Memória do Pará, a Rede LGBT<sup>35</sup> de Memória e Museologia Social, a Rede de Museus Indígenas, a Rede de Iniciativas de Memória em Icapuí (Ceará), a Rede Baiana de Pontos de Memória, a Rede de Museus e Pontos de Memória do Sul da Bahia, a

---

<sup>35</sup> Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros.

Rede Museus, Memória e Movimento Social e Clubes Sociais Negros do Brasil<sup>36</sup>. A dinâmica dessas redes é muito fluida, e atualmente várias outras delas estão em desenvolvimento ou sendo criadas. Tem-se notícia da criação em breve de uma rede de museus e memória dos povos de terreiros.

Além disso, redes de educadores em museus (REMs) existem atualmente em quase todos os Estados brasileiros. Essas redes aproximam as pessoas que trabalham nos setores educativos e também outros trabalhadores de museu, educadores, pesquisadores e outros indivíduos interessados no potencial educativo dessas instituições, em suas relações com a educação formal e no poder transformador dos museus para educação permanente e não-formal<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> O acesso aos sites e blogs destas redes pode ser o primeiro passo para conhecer a diversidade das experiências e planejar um roteiro de visitas: Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC) <http://www.abremc.com.br/>; Rede Cearense de Museus Comunitários (RCMC) <http://museuscomunitarios.tumblr.com/>, Rede de Pontos de Memória e Iniciativas de Memória e Museologia Social do Rio Grande do Sul (REPIM-RS) <http://redepontors.blogspot.com.br/>, Rede de Pontos de Memória do Rio Grande do Norte, Rede de Pontos de Memória do Pará, Rede LGBT de Memória e Museologia Social <http://redelgbtmemoriamuseologia.blogspot.com.br/> (que possui uma revista já com chamadas abertas para sua terceira edição), Rede de Museus Indígenas, Rede de iniciativas de memória de Icapuí (CE), Rede Baiana de Pontos de Memória, Rede Museus, Memória e Movimento Social <http://redemuseusmemoriaemovimentossociais.blogspot.com.br/>, Clubes Sociais Negros do Brasil <http://www.clubessociaisnegros.com.br/>.

<sup>37</sup> Existem REMs em quase todos os estados do Brasil. Em geral suas ações consistem em encontros presenciais para discussões e palestras, realização de seminários, organização de listas de discussão na internet, eventualmente publicações. Quase todas possuem sites ou blogs, como Redes de Educadores em Museus de Goiás (REM-Goiás) <http://remgoias.blogspot.com.br/>; Redes de Educadores em Museus do Rio de Janeiro (REM/RJ) <http://remrj.blogspot.com.br/>; Rede de Educadores em Museus do Ceará REM-CE (REM-CE) <http://rem-ce.blogspot.com.br/>; Rede de Educadores em Museus e Instituições Culturais (REMIc) <http://remic-pe.blogspot.com.br/>; Rede de Educadores em Museus da Bahia (REM/BA) <http://rem-bahia.blogspot.com.br/>; Rede de Educadores em Museus do Rio Grande do Sul (REM-RS) <http://remrgs.blogspot.com.br/>; Rede de Educadores em Museus

A quantidade de experiências é imensa e é preferível deixar seus protagonistas falarem por si mesmos. O melhor caminho para se tornar próximo dessas comunidades e dos protagonistas desses processos de musealização é encontrá-los e ouvir suas experiências. Uma visão externa e sintética pode fornecer pequenos *insights* no processo, que são tanto únicos como complexos. Esse artigo prioriza dados que oferecem uma visão geral, representando apenas alguns casos específicos, fora dos maiores centros urbanos. Os estudos de casos selecionados são de museus ou processos de musealização encontrados fora das capitais e que demonstram fortes perfis comunitários. Eles estão localizados em diferentes Estados e se ancoram em três diferentes perfis: o primeiro é o museu indígena, o segundo é o museu de território e o terceiro é o museu ligado à memória dos clubes negros.

### 3. Museu Indígena Kanindé

Fundado por José Maria Pereira dos Santos, conhecido como Cacique Sotero, o Museu Indígena Kanindé localiza-se no Sítio Fernandes, Aratuba, a 114 km de Fortaleza (CE). O próprio Cacique coletou os objetos, doou o prédio, organizou o espaço e agora trabalha para manter o museu. Devido aos conflitos étnicos que prevaleceram nesse período, o museu foi mantido em segredo até 1995, ano em que as disputas pela terra Kanindé e sua luta por reconhecimento tornaram-se mais agressivas e quando o museu foi aberto ao público (Gomes & Vieira Neto, 2009). De acordo com Gomes e Vieira Neto, este grupo indígena é um dos menos estudados no Ceará, o que significa que o museu é um centro de documentação extremamente

---

da Paraíba (REM-PB) <http://remparaiba.blogspot.com.br/>; Rede de Educadores em Museus e Instituições Culturais do Distrito Federal (REMIC-DF) <http://remic-df.blogspot.com.br/>; Rede de Educadores de Museus Instituições Culturais, Museus - Casas e Casas Históricas do Estado de São Paulo (REM-SP) <http://remsp.blogspot.com.br/>; Rede de Educadores em Museus e Patrimônio de Mato Grosso (REMP-MT) <https://www.facebook.com/rempmtcuiaba>; Rede de Educadores em Museus de Santa Catarina (REM/SC) <http://remsc.blogspot.com.br/>; Rede de Educadores em Museus de Sergipe (REM-SE) <http://rem-sergipe.blogspot.com.br/>.

significativo. Com o apoio da Associação da Missão Tremembé (AMIT), os Kanindé se engajaram no movimento indígena local e trabalharam para conseguir um sistema escolar diferenciado – que combina educação formal com os costumes e tradições indígenas – e auxílio de saúde por meio da Fundação Nacional de Saúde (FUNASA).



**Figura 1: Cacique Sotero e o Museu Indígena Kanindé (Foto: Alexandre Gomes, 2011)**

O Museu foi a primeira iniciativa de representação da identidade cultural criada pelo grupo, mesmo antes da Associação e do sistema escolar diferenciado serem estabelecidos. Ele recebeu apoio do Projeto Historiando e do Sistema Estadual de Museus do Ceará, em 2009, e foi reconhecido como Ponto de Memória<sup>38</sup> em 2011, já com o suporte da Associação Indígena Kanindé de Aratuba (AIKA), criada em 1998. Em 2013, o Museu foi reaberto após reforma e ampliação de sua

---

<sup>38</sup> O reconhecimento como Ponto de Memória faz parte de um programa do Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura (Ibram/MINC) que apoia iniciativas de valorização da memória social, e será detalhado mais adiante neste texto.

sede, onde são desenvolvidas exposições temáticas, oficinas e rodas de conversa sobre práticas tradicionais como a produção da farinha, competições esportivas indígenas e desfiles de pintura corporal, entre outros. Todo um trabalho de documentação e conservação preventiva do acervo foi realizado por jovens indígenas com orientação de Alexandre Gomes durante o trabalho de campo para sua pesquisa de mestrado (GOMES, 2012). Atualmente o museu passa por um processo de grande fortalecimento com um núcleo gestor formado pelos próprios membros do grupo indígena capaz de grande autonomia na obtenção de recursos, como por exemplo, a elaboração de projetos que já venceram três editais públicos.

Além deste museu, outras experiências de musealização de iniciativa de grupos indígenas chamam atenção para a potência da memória destes povos considerados desaparecidos do estado por força da Lei de Terras de 1850. O estado do Ceará, cuja historiografia “nasceu sob o signo da negação da presença indígena” (idem, p. 29), tem nesses museus importantes bases de seu processo de emergência étnica<sup>39</sup>.

Após um primeiro encontro em 2011, o segundo encontro para treinamento de gestores de museus indígenas foi realizado em 2012 no Ceará, na vila indígena da Lagoa Encantada, município de Aquiraz.

O Brasil possui hoje mais de 230 povos indígenas. Outras experiências de musealização e preservação da memória pelos próprios povos indígenas podem ser mencionadas, tais como o Museu Maguta, dos índios Ticuna do Alto Solimões (Benjamin Constant, Amazonas, a 1.200 km da capital Manaus) e o Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque-Kuahí (Oiapoque, Amapá). Sem pretender um levantamento exaustivo, cito também processos de revisão dos discursos museológicos em instituições públicas e mais tradicionais

---

<sup>39</sup> O Memorial Cacique-Perna-de-Pau dos Tapeba, em Caucaia, construído em 2005; o Museu Indígena Jenipapo-Kanindé, em Aquiraz (2010), a Oca da Memória, organizada a partir de 2008 pelos Kalabaça e pelos Tabajara, em Poranga; a Abanaroca (Casa do Índio) dos Potyguara/Gavião/Tabajara/Tubiba-Tapuia, no município de Monsenhor Tabosa; a Casa de Apoio dos Pitaguary, em Monguba (Pacatuba); e a primeira sede da Escola Maria Venância, em Almofala (Itarema), preservada pelos Tremembé (Gomes e Vieira Neto, 2009, p. 19), além do museu dos Kariri em Crateús.

com uma escuta e construção partilhada com os grupos indígenas. É o que ocorre, por exemplo, no Museu Índia Vanuíre, que trabalha para a criação de um Centro de Referência Kaingang e desenvolve outras ações com grupos Guarani, Krenak e Terena (na cidade de Tupã, estado de São Paulo). O Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás (Goiânia, Goiás) realizou pesquisa e obteve, a pedido do grupo indígena, o registro das bonecas Karajá como patrimônio imaterial brasileiro em trabalho conjunto com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (SP) tem trabalhado juntamente com os índios Assurini do Xingu para identificação de peças do acervo, em ações com inúmeros desdobramentos tanto na sede do museu em São Paulo e em outro local de guarda da coleção em Campinas, como na aldeia (ver Freire, 1999; Vidal, 2008; Cury et al., 2012, entre outros).

#### **4. Museu do Alto Sertão da Bahia (MASB)**

Um novo museu de território está sendo estabelecido em uma área que abrange, inicialmente, os municípios de Caetité, Guanambi e Igarorã, no Alto Sertão da Bahia. Esta região, localizada no semiárido brasileiro, tem reservas abundantes de minerais e paisagens características da caatinga e do cerrado. Habitada desde o período pré-colonial, possui uma cultura diversificada, rica em tradições indígenas, europeias, sertanejas e africanas. Desde 2009, um estudo de impacto ambiental para o estabelecimento de parques eólicos identificou 76 sítios arqueológicos e 389 sítios históricos, levando à criação de uma coleção que já chega a 30 mil objetos (Zanettini Arqueologia, 2013; Moraes, 2013). A população dos municípios abrangidos pelas pesquisas se mobilizou pela permanência destas referências patrimoniais que saíam da região devido à ausência de uma instituição museológica naquele território. A empresa de energia responsável (de acordo com a legislação brasileira) pela contratação dos arqueólogos e demais profissionais necessários para os trabalhos de resgate do patrimônio na área de intervenção do empreendimento passou a investir também na criação do museu desejado.



**Figura 2: Comunidade Quilombola Pau Ferro do Joazeiro, um dos núcleos museológicos do MASB (Foto: Manuelina Duarte, 2012)**

A constituição de uma equipe técnica comprometida com os conceitos de museu e patrimônio como uma construção coletiva levou à adoção de metodologias que dariam ao processo de criação do museu um caráter comunitário, envolvendo na discussão e elaboração do plano museológico do MASB 2.376 pessoas e 28 comunidades. Ao longo de um ano e meio de trabalho foram realizados 11 seminários de capacitação museológica, um ciclo de debates, palestras, minicurso, entre outras ações (idem). Há um Grupo de Trabalho permanente formado por participantes dos três municípios e cujas reuniões são sempre divulgadas e abertas a quem mais desejar participar. Todas as tomadas de decisão que envolvem ou envolveram a definição da missão, da sede, e do nome do museu, assim como elaboração de documentos como a lei municipal de criação e o regimento da instituição são feitas por este grupo de trabalho. A sede do museu é a Casa da Chácara, uma edificação do séc. XIX de grande significação para a população local, cedida por uma família que se sensibilizou com o projeto. No momento a casa se encontra em processo de restauração e construção dos anexos indicados no programa arquitetônico do museu

e a ação continua sendo realizada com a parceria entre equipe técnica, grupo de trabalho e comunidades tanto do entorno da sede como de 10 núcleos museológicos que marcam sua atuação descentralizada. Estes núcleos, distribuídos em todo o território, são: sede do Movimento de Mulheres Camponesas, comunidade quilombola Pau Ferro do Joazeiro, Instituto de Educação Anísio Teixeira, escola municipal de Caldeiras e sítio arqueológico Moita dos Porcos, em Caetité; comunidades rurais de Cural de Varas e Pajeú do Josefino, em Guanambi; Centro de Cultura de Igaporã, comunidade quilombola Gurunga e escola do Tamboril, na área rural de Igaporã.

Este processo emergiu por iniciativa da comunidade. A demanda por um museu veio através de um grupo de professores da rede de escolas municipais de Caetité e da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), que se recusou a permitir a transferência dos materiais arqueológicos para outra região e solicitou ajuda para o governo local.

## 5. Museu Treze de Maio

Conhecido como Museu Comunitário Treze de Maio ou simplesmente Treze, a origem deste museu está relacionada à antiga Sociedade Cultural Ferroviária 13 de Maio<sup>40</sup>, criada em 1903 por trabalhadores negros da extinta rede ferroviária de Santa Maria (Rio Grande do Sul). Os Clubes Sociais Negros surgiram antes da abolição da escravidão no Brasil, como lugares para socialização em oposição aos clubes para pessoas brancas, onde a população negra era proibida de entrar. Sua história também é marcada por ações contra a escravidão e a discriminação racial, incluindo o levantamento de fundos para a alforria de trabalhadores negros escravizados e despesas com educação de seus integrantes (Escobar, 2010). Seguindo o exemplo de Santa Maria, clubes deste tipo eram organizados em diversas cidades brasileiras. Hoje existe o Comitê Nacional de Clubes Sociais Negros, formado por representações do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Ele mapeia e organiza

---

<sup>40</sup> O nome 13 de Maio é uma referência à data da assinatura da Lei Áurea. Outros clubes adotaram também o nome Princesa Isabel, legitimando personagens e fatos do período monarquista e tornando mais complexo o jogo entre resistência e reverência, memória e esquecimento.

a memória e ajuda a elaborar políticas públicas para o setor (ibid., p. 61). Estas políticas incluem a criação de um Cadastro Nacional, de um portal e um pedido ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) de Registro como Patrimônio Imaterial Brasileiro.

Sua transformação em museu comunitário começou em 2001, por iniciativa da comunidade negra, de estudantes do curso de especialização em Museologia do Centro Universitário Franciscano (UNIFRA) e de antigos sócios. Em 2002 o projeto foi incluído no Programa de Preservação e Revitalização da Área da Mancha Ferroviária de Santa Maria. Em 2004, por iniciativa do grupo que se mobilizou pela criação do museu, o Treze foi reconhecido como Patrimônio Histórico Municipal e, logo em seguida, foi incluído na lista de bens tombados do Estado. O processo de criação envolveu desde restauração e adaptação da edificação, até uma vasta pesquisa histórica sobre o clube que coletou documentos e gerou outros, como fotografias e depoimentos.



**Figura 3: Roda de Lembranças do Museu 13 de Maio, 2010.  
Fonte: Acervo fotográfico do Museu 13 de Maio.**

Hoje a forte atuação do Treze no Movimento Clubista Negro ocorre em paralelo à realização de rodas de lembranças,

exposições temáticas, oficinas de dança afro, capoeira, percussão e samba. O Museu é local de encontro do Movimento Negro em seus diversos segmentos como grupo de mulheres negras, coletivos de jovens universitários negros, religiosidades de matriz africana e outros. Tem um intenso trabalho de valorização da cultura e da estética negra, com especial ênfase no feminino. Consiste, portanto, em um espaço de resistência à identidade cultural hegemônica no Rio Grande do Sul, comumente associada às ascendências alemã e italiana.

## 6. Pontos de Memória e outros pontos

A origem do Programa Pontos de Memória (2010) resultou de uma parceria entre programas de diferentes ministérios: o Programa Pontos de Cultura, do Ministério da Cultura, e o Programa Nacional de Segurança Pública e Cidadania (PRONASCI), do Ministério da Justiça, com apoio da Organização dos Estados Ibero-americanos (OEI). Nesse momento comunidades caracterizadas por indicadores de vulnerabilidade social e violência foram privilegiados.

Doze pontos de memória pioneiros foram estabelecidos pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), distribuídos por capitais das cinco regiões político-administrativas do país (Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sul e Sudeste), a partir de indicações do Ministério da Justiça:

Os pontos de memória são basicamente uma ação de apoio metodológico e encorajamento a “iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social” (Ibram, 2013) desenvolvidas por diferentes grupos sociais que atuam no fortalecimento de tradições locais e laços de pertencimento com base na gestão participativa. De acordo com a Tabela a seguir, alguns Pontos de Memória se reconhecem e se denominam como museus, outros não.

Tabela 1 – Pontos de Memória pioneiros identificados pelo IBRAM<sup>41</sup>

<b>Região</b>	<b>Experiências</b>
<b>Norte</b>	Ponto de Memória Bairro de Terra Firme – Belém/PA
<b>Nordeste</b>	Ponto de Memória Grande Bom Jardim – Fortaleza/CE

<sup>41</sup> O 12º Ponto de Memória selecionado na época, na comunidade de Brasilândia, São Paulo, não teve continuidade.

	Museu Ponto de Memória Mangue do Coque – Recife/PE Museu de Cultura Suburbana – Ponto de Memória Comunidade do Jacintinho – Maceió/AL Ponto de Memória Beiru – Salvador/BA
<b>Centro-Oeste</b>	Ponto de Memória Estrutural – Brasília/DF
<b>Sudeste</b>	Museu e Ponto de Memória Taquaril – Belo Horizonte/MG Ponto de Memória Grande São Pedro – Vitória/ES Ponto de Memória Pavão-Pavãozinho-Cantagalo (Museu de Favela – MUF) – Rio de Janeiro/RJ
<b>Sul</b>	Museu e Ponto de Memória Sítio Cercado – Curitiba/PR Ponto de Memória Museu Comunitário Lomba do Pinheiro – Porto Alegre/RS

Fonte: IBRAM

Estes primeiros pontos caracterizaram-se por serem, portanto, urbanos e periféricos, um perfil que se diversificou com a abertura do 1º edital público para selecionar outras iniciativas, em 2011, e recebeu retorno também de iniciativas indígenas, quilombolas, ribeirinhas, ciganas, afrodescendentes, litorâneas, rurais, artísticas e de gênero.

Os Pontos de Memória também passaram a ser reunidos em Teias da Memória, encontros para discutir temas como a memória social e seu poder transformador, além de traçar estratégias e compartilhar experiências.

Por intermédio do edital, relançado nos anos seguintes, entre premiados ou apenas inscritos, o Instituto já conseguiu mapear cerca de 300 iniciativas no Brasil e duas dezenas entre comunidades de brasileiros no exterior. A quantidade é ainda maior, com grande dinâmica de surgimento de novas iniciativas, que o IBRAM e vem procurando conhecer.

Além do Programa Pontos de Memória do IBRAM há outras iniciativas tomando a ideia de pontos e percursos de memória. É possível mencionar o Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil, promovido pela UNESCO e com participação da Universidade

Federal Fluminense, que pesquisou e elaborou com a colaboração de diversos pesquisadores, uma lista dos 100 locais mais significativos da memória do tráfico negreiro e da história dos africanos escravizados no Brasil. Os 100 itens, considerados, evidentemente, não exaustivos, foram distribuídos em sete categorias que cobrem um território entre o Maranhão e o Rio Grande do Sul.

1. Portos de chegada, locais de quarentena e venda
2. Desembarque ilegal
3. Casas, Terreiros e Candomblés
4. Igrejas e Irmandades
5. Trabalho e Cotidiano
6. Revoltas e Quilombos
7. Patrimônio Imaterial

Os Pontos de Memória Pioneiros e as três experiências analisadas estão indicados no mapa a seguir, que também incluiu o número de iniciativas por região reconhecidas pelo IBRAM até 2013, quando os dados foram apresentados na 23ª Conferência Geral do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Pode-se perceber que apesar do esforço de descentralização, muitas experiências ainda se encontram concentradas na porção oriental do Brasil. Algumas outras iniciativas e redes mencionadas ao longo do texto encontram-se também fora desta área e como impulso para que o leitor se interesse em adentrar mais e mais no território brasileiro para conhecer nossas práticas de memória social e empoderamento, elencarei a seguir mais um grande número de experiências. Esta lista nem pretende e nem pode ser exaustiva visto o surgimento constante de novas iniciativas<sup>42</sup>.

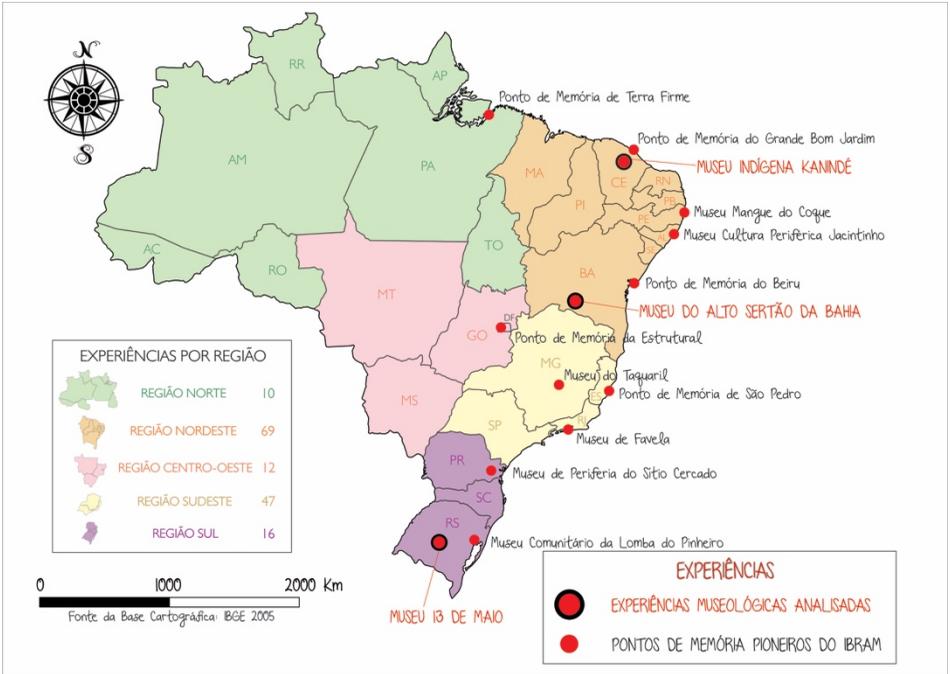
Ecomuseu da Amazônia (Belém, PA)

Museu Sacaca (Macapá, AP)

Ponto de Memória Casa de Izidória Lopes (Catanhede, MA)

---

<sup>42</sup> As experiências em regiões onde existem redes foram mais facilmente mapeadas e podem, por isto, predominar numericamente na lista. Entre as iniciativas surgidas após a publicação original do artigo, destaco o Museu das Remoções, no Rio de Janeiro.



**Figura 4: Mapa do Brasil com distribuição das experiências museológicas analisadas e pontos de memória (Elaboração: Manuelina Duarte e Samuel O. Gomes, 2013)**

- Museu Comunitário Memorial do Divino de Porto Grande (São Luiz, MA)
- Museu Comunitário da Cultura Popular Tambores e Maracás (São Luiz, MA)
- Ecomuseu Comunitário Graciliano Ramos (Tabuleiro do Martins, AL)
- Casa do Samba de Dona Dalva (Cachoeira, BA)
- Memorial da Cultura Viva do Recôncavo Baiano (Cachoeira, BA)
- Museu Indígena de Coroa Vermelha (Santa Cruz de Cabrália, BA)
- Centro de Memória Arca do Axé (Salvador, BA)
- Museu Comunitário Mãe Mirinha do Portão (Lauro de Freitas, BA)
- Museu Vivo Olho do Tempo (João Pessoa, PB)
- Ponto de Memória Camará (Camaragibe, PE)
- Ponto de Memória Estrela de Ouro (Recife, PE)
- Ecomuseu de Maranguape (Maranguape, CE)

Colônia Z8 de Pescadores (Fortaleza, CE)  
Associação de Moradores do Titãzinho (Fortaleza, CE)  
Ponto de Memória Social do Dias Macedo (Fortaleza, CE)  
Comunidade Moura Brasil (Fortaleza, CE)  
Eco Museu Natural do Mangue (Fortaleza, CE)  
Museu Indígena Pitaguary (Maracanaú, CE)  
Museu da Miniatura (Tauá, CE)  
Memorial Comunitário Caetanos de Cima (Amontada, CE)  
ONG Caldeirão (Crato, CE)  
Museu Comunitário da Serra do Evaristo (Baturité, CE)  
Memorial da Paróquia de Santana do Acaraú (Santana do Acaraú, CE)  
Memorial Prainha do Canto Verde (Amontada, CE)  
Museu Vivo da Memória Candanga (Brasília, DF)  
Ecomuseu do Ferreiro (Goiás, GO)  
Ecomuseu da Serra de Ouro Preto (Ouro Preto, MG)  
Museu de Quilombos e Favelas Urbanos - MUQUIFU (Belo Horizonte, MG)  
Ponto de Memória Morro da Carapina/Cidade do Futuro (Gov. Valadares, MG)  
Museu Capixaba do Negro - MUCANE (Vitória, ES)  
Museu Vivo de Duque de Caxias (Duque de Caxias, RJ)  
Ecomuseu de Manguinho (Rio de Janeiro, RJ)  
Museu do Horto (Rio de Janeiro, RJ)  
Museu da Maré (Rio de Janeiro, RJ)  
Ecomuseu de Santa Cruz (Rio de Janeiro, RJ)  
Ecomuseu de Sepetiba (Rio de Janeiro, RJ)  
Museu de Bangu (Rio de Janeiro, RJ)  
Museu Sankofa (Rocinha, Rio de Janeiro, RJ)  
Aldeia Sapukai - Povo Guarani Sapukai (Angra dos Reis, RJ)  
Ecomuseu de Ilha Grande – Memorial do Cárcere (Angra dos Reis, RJ)  
Museu do Folclore de São José dos Campos (São José dos Campos, SP)  
Museu Histórico e Arqueológico de Lins (Lins, SP)  
Ponto de Cultura e Memória Ibaô (Campinas, SP)  
Ecomuseu de Itaipu (Foz do Iguaçu, PR)  
Ponto de Memória Roda de Memória (Londrina, PR)  
Terra Indígena Apucarantina (Tamarana, PR)  
Museu Comunitário Engenho do Sertão (Bombinhas, SC)  
Ponto de Memória Missioneira (São Miguel das Missões, RS)

Ponto de Memória de São Leopoldo (São Leopoldo, RS)  
Ponto de Memória TV OVO (Santa Maria, RS)  
Ecomuseu da Ilha da Pólvora (Rio Grande, RS)  
Museu Comunitário de Percurso de Picada Café (Picada Café, RS)

Alguns destes museus, ecomuseus e Pontos de Memória constituíram um importante mapa de atividades de pós-conferência para os delegados na 23ª Conferência Geral do ICOM. O mapa pode ser consultado no site da Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários (ABREMC), que também traz outras informações como o endereço dos sites das iniciativas mapeadas, seus blogs e seus perfis em redes sociais. Este artigo, em sua versão original, foi também um convite para que elas fossem visitadas pessoalmente.

## **Agradecimentos**

Este texto foi originalmente publicado em inglês na revista *Museum International*, do Conselho Internacional de Museus, ICOM, em 2014. Agradeço à editora Taylor & Francis a permissão para a presente publicação da versão em português. Ela também foi possível graças ao exercício de tradução realizado por Giane Vargas Escobar, Cristiane Miglioranza e os alunos das Disciplinas “Museus e Diversidade Cultural” e “Arquitetura e Espaços em Museus” (2016.1) do Curso de Bacharelado em Museologia da UFRGS. Esta versão foi revisada pela autora, com pequenos ajustes para melhor expressar suas ideias, não sendo mais uma tradução literal do texto já publicado. Porém, não foi feita uma atualização do mapeamento de redes e iniciativas de memória e Museologia comunitária, que se expande exponencialmente ano a ano.

**Tradução:** Giane Vargas Escobar; Cristiane Miglioranza et alli

## **Bibliografia**

Associação Brasileira de Ecomuseus e Museus Comunitários [Abremc] (2013). (s. d.). <http://www.abremc.com.br/>. Acesso em 23 de outubro de 2013.

Baptista, Jean & Silva, Claudia Feijó da (orgs.). (2013). *Práticas Comunitárias e Educativas em Memória e Museologia Social*. Rio Grande (RS): Editora da FURG.

Chagas, Mário. (2011). “Museus, memórias e movimentos sociais”. In: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias [ULHT]. [Questões Interdisciplinares na Museologia](#). Lisboa: ULHT. p. 5-15. (Cadernos de Sociomuseologia, 41)

Davis, Peter. (1999). *Ecomuseums – A sense of place*. London, New York: Leicester University Press. (Leicester Museum Studies)

Cury, Marília Xavier; Vasconcellos, Camilo de Mello & Ortiz, Joana Montero (Coords.). (2012). *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*. Brodowski, SP: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da USP: Secretaria de Estado da Cultura (SEC). (Coleção Museu Aberto).

De Varine, Hugues. (2012). *As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Porto Alegre, Medianiz.

De Varine, Hugues. (2005). “O museu comunitário é herético?” In: *site da ABREMC*. Disponível online em <http://www.abremc.com.br/artigos1.asp?id=9> . Acesso em 23 de outubro de 2013.

Duarte Cândido, Manuelina Maria. (2014). *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. 2ª Ed. Porto Alegre: Medianiz.

Duarte Cândido, Manuelina Maria & Lima, Nei Clara de. (2014). “Ocupe o museu (com) memórias de Goiânia: O público como construtor de conteúdos”. In: *Revista MIDAS – Museus e estudos interdisciplinares*. V. 3, 2014. Varia e dossier temático: “Museos y participación biográfica”. p. 01-12. Disponível online em <http://midas.revues.org/505> Acesso em 02 de julho de 2019.

Escobar, Giane Vargas. (2010). *Clubes Sociais Negros: lugares de memória, resistência negra, patrimônio e potencial*. Santa Maria: UFSM. (Dissertação do Mestrado Profissionalizante em Patrimônio Cultural).

Freire, José R. Bessa. (1999). “A descoberta do museu pelos índios”. In: *Terra das Águas - Revista semestral do Núcleo de Estudos Amazônicos da Universidade de Brasília*, ano 1, n.. Disponível online em: <http://pt.scribd.com/doc/58829252/A-Descoberta-Do-Museu-Pelos-Indios>. Acesso em 24 de outubro de 2013.

Gomes, Alexandre Oliveira. (2012). *Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará*. Recife: Universidade Federal do Pernambuco. (Dissertação de Mestrado em Antropologia)

Gomes, Alexandre Oliveira & Vieira Neto, João Paulo. (2009). *Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção*. Fortaleza: Secult.

Instituto Brasileiro de Museus [Ibram]. (2011). *Museus em Números*. Brasília: IBRAM. Disponível online em [http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus\\_em\\_numeros\\_volume1.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volume1.pdf) Acesso em 26 de outubro de 2013.

Instituto Brasileiro de Museus [Ibram]. (2011). *Programa Pontos de Memória*. Brasília: IBRAM. Disponível online em <http://www.museus.gov.br/programa-pontos-de-memoria/>. Acesso em 25 de outubro de 2013.

Mattos, Hebe; Abreu, Martha & Guran, Milton. (2013). *Inventário dos Lugares de Memória do Tráfico Atlântico de Escravos e da História dos Africanos Escravizados no Brasil*. Niterói, RJ: Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI) da Universidade Federal Fluminense / Comitê Científico Internacional do Projeto da UNESCO “Rota do Escravo: Resistência, Herança e Liberdade”. Relatório, abril de 2013. Disponível online em <http://www.seppir.gov.br/arquivos/inventario-dos-lugares-de-memoria-do-trafico>. Acesso em 24 de outubro de 2013.

Moraes, Camila. (2013). *A construção coletiva do Museu do Alto Sertão da Bahia: o planejamento museológico como processo educativo e de*

*mudança social*. Rio de Janeiro: CECA/ICOM. (Comunicação apresentada na 23a Conferência Geral do ICOM)

Peirano, Marisa. (1999). “Antropologia no Brasil (alteridade contextualizada)” In: Miceli, Sérgio (Org.) *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo: Editora Sumaré/ANPOCS.

Van Mensch, Peter. (1992) *Towards a methodology of museology*. Zagreb (Croácia): University of Zagreb. (Tese de doutorado)

Vidal, Lux Boelitz. (2008). “O Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque-Kuahí: gestão do patrimônio cultural pelos povos indígenas do Oiapoque, Amapá”. In: Bruno, Maria Cristina Oliveira & Neves, Kátia Regina Felipini (orgs.). *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó. p. 173 a 181.

Zanettini Arqueologia (equipe técnica: Bernardo de Carvalho, Camila A. de Moraes Wichers, Louise Prado Alfonso, Manuelina Maria Duarte Cândido, Paulo Zanettini). (2013). *Plano Museológico do MASB*. São Paulo: Zanettini Arqueologia.

## **MUSEUS, PATRIMÔNIOS E EXPERIÊNCIA CRIADORA: ENSAIO SOBRE AS BASES DA MUSEOLOGIA EXPERIMENTAL**

**Bruno Brulon Soares**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<http://orcid.org/0000-0002-1037-8598>

*“[...] que o museu não é de nenhum modo um lugar de armazenamento, mas que se encontra numa ‘linha de passagem’ que faz da recordação um documento válido para o futuro.”*

(Mathilde Bellaigue & Michel Menu, ICOFOM LAM, 1997)

### **1. Introdução**

O que fazem os museus? Numa primeira tentativa de responder tal pergunta, é possível afirmar que os museus guardam experiências. O trabalho dos museus, como o da imaginação, é o de oferecer à nossa experiência um presente a partir de fatos ausentes. É o da produção das heranças que desejamos reviver e manter, para transmitir à posteridade. Logo, o museu é um dispositivo do tempo. Ele transmite nossos próprios valores, anseios e medos para aqueles que ainda virão, atuando diretamente na experiência de futuro. Graças aos museus, ou à transmissão por meio da musealização, exercemos poder divino atuando sobre o devir, gerando devir, moldando a experiência daqueles que virão.

O desenvolvimento, no último meio século, de uma disciplina dedicada à teorização sobre os processos museais nos levou a compreender os laços entre as museologias que praticamos e as experiências de dentro para fora dos sujeitos e grupos envolvidos no processo da musealização. A virada experimental, de um enfoque sobre as coisas materiais a um enfoque sobre a experiência vivida a partir do patrimônio, nos leva a aceitar a *ação museológica* ou musealização como um ato social de produção de valores e criação de realidades.

Não há nada de acabado nos museus que são feitos por pessoas, antes mesmo da vontade ou da autoridade do especialista. Da experiência museológica, anterior ao próprio dispositivo museu, provém a criação do que existe como presença valorada pela ação humana, ligada à imaterialidade do que está por vir.

Como diversos estudos em Museologia já apontaram<sup>43</sup>, nas últimas décadas, viu-se um nítido deslocamento do foco de interesse da disciplina das obras e coleções e seus criadores para a experiência sensível do público, seus receptores, e, mais recentemente, para a sociedade e para a diversidade dos usuários do patrimônio. Caminhamos, então, em direção a uma disciplina que estuda o próprio processo criativo da musealização como experiência coletiva cujo foco se encontra na passagem à obra, que Daniel Fabre chamou de “passagem criadora” (2014), envolvendo tanto a experiência dos produtores quanto aquela dos receptores que tomam parte no ato da *criação*. Propomos pensar os museus, portanto, em sua capacidade própria de *criar o futuro*, por meio das experiências que nós, vivendo e atuando sobre o presente, legamos para as gerações vindouras.

Concebido como instrumento ou meio para se alcançar determinado fim (Stránský, 1965), o “museu” ganha valor no presente na medida em que sua finalidade é associada à sua função social. Esta, amplamente debatida pelos órgãos normativos criados no pós-guerra, cujo sentido já se mostrava político, social e econômico, foi redirecionada, nas décadas seguintes, para abarcar a diversidade das experiências museais em distintas sociedades, após os movimentos de descolonização dos museus nas diferentes localidades do mundo pós-colonial.

A criação, como ato social experimental, torna-se o objeto de estudo e aplicação da Museologia, na medida em que se rompe com a transmissão de uma instituição de cunho eurocêntrico para se admitir outras formas de se fazer museus e de produzir patrimônios nas margens. Hoje, testemunhamos uma diversidade nos modos de

---

<sup>43</sup> Ver, por exemplo, Desvallées, André; De Barry, Marie Odile & Wasserman, Françoise (coord.) (1992). *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S.; e, também, Mairesse, François (2002). *Le musée temple spectaculaire*. Paris: Presses Universitaires de Lyon.

engajamento e apropriação na atividade patrimonial (Tornatore & Paul, 2003) que buscam romper com os modelos instituídos de museus e de patrimônio, realizando a passagem a uma *museologia experimental*, socialmente comprometida e aberta aos diferentes regimes de valor. Ela direciona o trabalho museológico para o ato contínuo de criação e transformação das realidades sociais em que vivem os diversos atores da musealização. Se o museu, em si, é uma criação, desconstruir a ideia de que um único museu é possível vem sendo, nos últimos anos, o objetivo teórico-prático da museologia experimental.

O presente ensaio parte da apresentação de alguns traços marcantes dos museus na Contemporaneidade buscando identificar bases teórico-metodológicas para o que entendemos sob a nomenclatura, aberta e variante, de Museologia Experimental. Tomando como objeto empírico da análise a *experiência criadora da musealização*, voltamos o nosso olhar para as práticas e metodologias experimentais que marcaram o campo museal, sobretudo no contexto latino-americano da segunda metade do século XX, e que influenciaram subsequentemente os trabalhos de intelectuais e museólogos desta região. A abertura de um campo museológico renovado na América Latina e no Caribe, assim, se vê atrelada, por um lado, a ideias e conceitos disseminados a partir da Europa e re-apropriados em momentos centrais para a construção do campo museal na região, como a Mesa Redonda de Santiago do Chile, de 1972, organizada pelo ICOM e pela UNESCO. Por outro, ela decorre de experiências locais que conjugavam o patrimônio, as identidades e os territórios, fazendo dos processos memoriais objetos de lutas e conflitos (Bondaz; Isnart & Leblon, 2012), decorrentes dos jogos políticos de um contexto marcado pelo fim de regimes autoritários em muitos dos países seguido do processo de redemocratização a partir dos anos 1980.

A Museologia Experimental existe onde a disputa social pelos sentidos investidos às referências culturais locais produz regimes de valor imprevisíveis e inerentes aos próprios grupos que passam a atuar em sua automusealização. Ao longo dos diversos momentos da

história moderna, em que a musealização<sup>44</sup> teve que provar a sua validade social, os museus mostraram que servem para criar experiências, e atuam sobre aquelas existentes para além de suas paredes. Funcionando como *dispositivos sociais experimentais* eles apresentam relevância no presente, tendo atravessado nos dois últimos séculos às transformações necessárias para sua integração no mundo atual.

## **2. Quando os museus são feitos de coleções: o enfoque sobre o objeto**

A Museologia, constituindo-se a partir da produção conceitual e metodológica de outras disciplinas estabelecidas, é desafiada, desde as primeiras tentativas de organizar-se como ciência ou disciplina acadêmica, a definir o seu olhar próprio sobre as atividades do museu, em meio a um campo de disputas multidisciplinar. Como consequência mais imediata, o olhar dos profissionais de museus ou museólogos, a partir de uma formação específica na Museologia, voltou-se aos *processos* museais, e acarretou a fragmentação daquilo que entendemos integralmente como *a experiência museológica* ou o ato de *criação*, que pretendemos recompor no presente ensaio.

Primeiro foram os objetos, em seu estatuto de *musealia* (ou objeto de museu), que estiveram no centro do interesse daqueles que pretendiam lançar um olhar museológico específico sobre o trabalho em museus. Na história dessas instituições culturais, durante o vasto período em que os museus tradicionais na Europa estabeleciam para quase todo o mundo um padrão de organização do conhecimento produzido pelas disciplinas científicas, a entrada de um objeto na cadeia museológica<sup>45</sup> representava inevitavelmente a sua afiliação a uma ou outra corrente disciplinar. Tal conexão visceral do objeto à disciplina-mãe responsável por sua coleta, interpretação e

---

<sup>44</sup> Aqui musealização compreende também a patrimonialização, mas se distingue deste último termo por apresentar uma vocação de transmissão de valores por meio da comunicação museológica.

<sup>45</sup> Uma *cadeia museológica* é o enquadramento teórico que podemos dar aos procedimentos organizados em cadeia por meio dos quais se desenvolve o processo de musealização que perpassa os museus mas que não se limita a essas instituições.

documentação propiciava a sua “consagração mágica”, nas palavras de Pierre Bourdieu (2009 [1982], p.123), que lhe confere efeitos simbólicos no contexto museal.

Tomando como exemplo os objetos de arte, tem-se que a história da arte se legitimou como disciplina científica por meio da valorização dos objetos pertencentes ao seu domínio de estudos como documentos únicos e que também transmitiam significados singulares. A “obra” e o monumento são, então, admirados por sua unicidade e originalidade, responsáveis por documentar *a verdade*. Sujeitos à crítica e a outros tipos de julgamento sobre sua legitimidade, estes deviam ser discriminados para se chegar à verdade como finalidade científica. Logo, a busca pela verdade na arte necessitava de um trabalho fundado sobre a autenticidade dos documentos (Mairesse & Deloche, 2011, p.392), concepção esta fundada no Iluminismo racionalista.

Essas disciplinas e seus museus foram responsáveis não apenas por criar nomenclaturas ou categorias classificatórias, mas serviam também para *disciplinar* a diversidade das experiências possíveis a partir dos objetos uma vez organizados em coleções. Tal reflexão permite identificar como as formas tradicionais de classificar estavam atreladas a uma museologia específica, ligada aos sistemas de organização do conhecimento moderno e que desconsiderava a variabilidade da experiência humana sobre as coisas às quais se podia atribuir valor. Nesse contexto restritivo e normativo, a musealização era compreendida como a mera identificação e classificação do valor existente nas obras apresentadas pelos museus, ignorando-se os processos sociais que levavam à criação do valor em regimes específicos.

Foi apenas a partir da segunda metade do século XX, com um processo em cadeia de ruptura com os modelos estabelecidos de instituições culturais e políticas públicas para a cultura, que passam a se definir “novas alianças entre a cultura e a criação” (Tornatore & Paul, 2003, p.299). Uma tal ruptura, como demonstraram Tornatore e Paul (2003), foi decorrente do questionamento da autonomia da arte no campo da cultura e da busca, em diversos contextos incluindo o europeu, por relações renovadas entre a arte e a sociedade – o que faria dos museus, palcos de performances inacabadas, e dos objetos,

suportes para dinâmicas sociais transformadoras das relações com o patrimônio.

### **3. Quando os museus são feitos pela sociedade: o enfoque sobre os criadores e o processo de criação**

É inicialmente no âmbito dos museus de arte, que o valor documental, de *testemunho*, investido nos objetos, passa a ser questionado em função de uma sociologia dos valores. A abordagem *processual*, num primeiro momento dos estudos no campo da sociologia da arte, desloca o olhar centrado sobre os objetos como “portadores” de informação, ou das obras de arte como “provas” singulares da autenticidade genial, para os processos de sua criação e seus criadores.

Até o presente, a ideia de *processo* é priorizada como um método de análise das ciências humanas e sociais, na medida em que estas passam a prolongar a própria concepção da “obra”. Esta última, como já mencionado, imobiliza aquilo que é movimento, “incessante reconfiguração da parte de quem a produz”, bem como, posteriormente, daqueles que a percebem e a interpretam, num engajamento infinito que torna toda obra propriamente “sempre inacabada e inacabável” (Fabre, 2014, p.5). Para Fabre, falar de “processo criador” em vez de “criação” afasta a concepção ocidental do misterioso gênio individual que se definiu desde o último século da Idade Média, abrindo as portas para toda forma de ação criadora, incluindo as coletivas. No presente texto, iremos nos referir à “criação” como *experiência criadora*, que mais do que envolver a ação coletiva, prioriza a experiência dos atores em detrimento da criação em si mesma.

Para se compreender a experiência criadora que funda os museus, em seu caráter sociocultural e político, é preciso recorrer ao mundo da arte, e ao pensamento sobre o valor de obra, buscando reconhecer como se configurou na história ocidental uma gramática museal moderna. O primeiro movimento da história da arte em direção a uma sociologia da arte se deu com a substituição das tradicionais interpretações espiritualistas ou estéticas (a religiosidade, o gosto) por uma explicação das causas exteriores à arte e logo menos “legítimas”. Tratou-se, segundo Heinich (2008, p.29), de um movimento de

desautonomização (a arte não pertence apenas à estética) e desidealização (ela não é um valor absoluto) que constituem, em si, dois momentos fundadores da sociologia da arte apoiados numa crítica mais ou menos explícita da tradição estética, vista como sinônimo de elitismo, de individualismo e de espiritualismo.

Na Museologia, tal movimento teve reflexos importantes sobre as noções pouco aprofundadas de “musealidade” e de “musealização”. Ao sofrer diversas críticas, ainda nos anos 1970, Stránský irá progressivamente deixar de interpretar a musealidade como uma categoria de valor para pensa-la como “a própria orientação específica do valor” (Van Mensch, 1992). Se a Museologia estuda o valor existente nas coisas, ou sua qualidade museal, ela estaria mais próxima de um ramo de conhecimento prescritivo do que de uma ciência social. No entanto, segundo o próprio Stránský, o papel do museólogo não devia ser o de apontar o valor nas coisas, mas o de compreender como e por que um objeto adquire valor por meio do *processo* de musealização.

Como resultado dessa “virada processual”, no mundo da arte, os próprios artistas, conscientes dela, passam a explicitar as operações inventivas e os estados sucessivos de sua produção, como prova do seu trabalho, priorizando o processo criador em detrimento da noção anterior de “obra acabada”. A experiência criadora é incorporada à própria obra, fazendo da arte um produto da sociedade. A relativização da obra pela própria arte contemporânea, acarretada pelo estudo dos contextos de sua produção, tem expressiva aderência por autores das ciências sociais que se voltam para os processos da criação artística em sentido amplo, tais como Howard Becker (1982), em seu *Os mundos da arte*, que vê a “arte como ação coletiva” produzida no interior de mundos sociais específicos<sup>46</sup>.

O campo da arte não demorou a reconhecer que os objetos, ao passarem pela musealização, não se encontram necessariamente

---

<sup>46</sup> Análises como esta contribuem para a desconstrução de conceitos sociológicos anteriormente propostos que levam à cristalização das obras de arte, tais como a noção de *aura*, proposta por Walter Benjamin (1994) para designar a unicidade da obra, em contraposição à sua reprodutibilidade técnica. Tal noção tende a ocultar o fato de serem essas técnicas de reprodução justamente a condição de existência da *aura*: é porque a fotografia multiplica as imagens que os originais ganham um status privilegiado (Heinich, 2008, p.35).

cristalizados ou reificados em seu novo estatuto, podendo ser muito facilmente remobilizados nos dispositivos culturais que os reproduzem ou reajustados a novos regimes de valor. Uma mudança se dá quando os estudiosos dos museus de arte passam a se interessar, não apenas pelas obras em seu valor absoluto, mas pelo estatuto do artista (os produtores). Ao se aproximarem das condições próprias da produção, contribuem para o rompimento com a ideia obsoleta de uma exterioridade do “social” em relação à “arte” (Heinich, 2008, p.56), que eximiria os próprios artistas de qualquer preocupação que não a estética.

Apesar do enfoque predominante sobre os processos, esses estudos colocam questões quanto a um possível método de análise social para a musealização. A ideia de “processo” pode adquirir nas ciências sociais características que a ligam à antropologia funcionalista. Ao mesmo tempo, ela remete ao contexto da psicanálise freudiana, segundo a qual “os processos do sistema inconsciente são atemporais, o que quer dizer que não são ordenados no tempo, não são modificados pelo fluxo do tempo, não têm absolutamente nenhuma relação com o tempo” (Freud, 1968 [1915], p.97 apud Fabre, 2014, p.6). O deslocamento de que tratamos anteriormente alcança, portanto, o nível da subjetividade do produtor – ou no caso da arte, do artista; no caso do museu, do museólogo ou curador – que se vê, nessa perspectiva, deslocado do contexto social e histórico em que está inserido.

Aqui Fabre irá propor a substituição do termo “processo” por “passagem”<sup>47</sup>, uma vez que a noção mal nomeada de “processo criador” apresenta uma concepção linear ou dialética, visto que o “processo” segue um certo curso. O processo deixa de se dar conta do acontecimento experienciado em si mesmo enquanto algo está em passagem de um estado para outro, que é, de fato, passagem ininterrupta. Ele ignora, ainda, a experiência do tempo no processo criador; “uma experiência tão singular, tão perturbadora, tão intensa quanto aquela à qual nos dão acesso, por vezes, nossos sonhos” (Pontalis, 1997, p.57 apud Fabre, 2014, p.9).

---

<sup>47</sup> O termo em francês utilizado pelo autor é “*traversée*” que também pode designar “cruzamento”, mas aqui julgamos que mais adequado seria usar “passagem” (Fabre, 2014, p.7).

Na noção da “passagem criadora”, explorada por Fabre, o foco ainda se encontra na passagem que é inerente ao criador ou ao artista, no ato da criação – em que uma obra é criada ao mesmo tempo que se cria o autor. A obra, neste sentido, coletiva ou individual, reflete em seus desvios e contornos as impressões deixadas sobre ela por seus criadores. Em análises que perseguem tal viés, o público ou os receptores, ainda que essenciais para a existência da obra, são coadjuvantes na experiência da criação (ou experiência do criador), e os objetos de museu são valorizados na medida em que se identifica a sua origem imaginada e autoria.

#### **4. Quando a sociedade está nos museus: o enfoque sobre a recepção e os consumidores**

As transformações estruturais pelas quais passavam alguns museus em meados do século XX eram, em parte, geradas como reflexo de mudanças que vinham ganhando ênfase no campo das artes modernas e contemporâneas. A questão do público e sua experiência sensível não é mais entendida como decorrente das obras ou tampouco do gênio do artista investido nelas. Pouco a pouco, passa a fazer parte da passagem criadora aquilo que o público traz de experiência vivida para modelar a sua experiência sensível nos museus.

Nos anos 1960, no âmbito de alguns museus dos Estados Unidos, uma renovada preocupação com a educação é instaurada nessas instituições que se veem como mediadoras das experiências que os seus públicos podem desempenhar com o patrimônio, material ou imaterial, intelectual ou sensível. O desenvolvimento dos museus exploratórios de ciências, juntamente com o aparecimento dos primeiros museus de vizinhança, e a importância do papel dos *children’s museums*<sup>48</sup> – estes últimos já existentes desde o fim do século XIX – somada a uma revalorização da experiência no campo artístico, iriam reformular as linguagens museográficas priorizando irrevogavelmente os sujeitos aos objetos.

---

<sup>48</sup> Sobre estes diferentes modelos de museus, que conferiram certo protagonismo às experiências humanas no ambiente museal, ver Brulon Soares (2009).

Na América Latina, os anos 1960 seriam marcados pela circulação das ideias do pedagogo brasileiro Paulo Freire, primeiramente em países como o Brasil e o Chile, a partir da definição de seu método de educação popular, que propunha, em primeira instância, a valorização dos saberes populares e das leituras de mundo ligadas às experiências de vida dos oprimidos e às suas realidades culturais. Tendo a educação como “prática libertadora”, Freire desenvolveu, nos contextos em que atuou, estratégias que visavam a participação popular na vida social e o engajamento por meio da ação cultural que leva à “percepção crítica da realidade” (Freire, 1981 [1969], p.35) – uma ideia contestada pelos regimes totalitários da época, nos países onde ele atuou. Suas ideias chegariam ao campo dos museus a partir dos anos 1970, no bojo de uma transformação social sem precedentes, que envolvia a renovação das práticas educativas em direção aos públicos e a introdução da noção de participação das “comunidades”.

Corroboram com tal mudança na relação com os públicos dos museus as análises sociológicas que passam a denunciar o museu como instituição geradora de barreiras sociais, evidenciando-se em primeiro plano as disposições culturais, próprias dos atores, mais do que as propriedades estéticas, próprias das obras (Heinich, 2008, p.75). Para Bourdieu e Darbel (2011 [1969]), o “sistema de disposições” incorporadas pelos atores, que lhes permite julgar a qualidade de uma obra, ou orientar-se em um museu é o que os autores chamam de “*habitus*”, um conjunto coerente de capacidades, de hábitos e de marcadores corporais, que forma o indivíduo pela inculcação não consciente e a interiorização de modos de ser próprios do meio. O impedimento da entrada em uma instituição cultural provém não tanto de uma falta de meios financeiros, nem mesmo de conhecimentos, na maioria das vezes, mas da falta de naturalidade e de familiaridade com os códigos da cultura que é exibida.

Contrapondo-se à sociologia do consumo das obras de arte nos museus desenvolvida por Bourdieu e Darbel, que visava livrar a arte de funções sociais colocando em relação as formas genéricas da escolha artística com as categorias de público, estudos posteriores, como o desenvolvido por Jean-Claude Passeron e Emmanuel Pedler (1991), se apresentam como uma

[...] sociologia da recepção das obras [que] visa a objetivar, nos comportamentos de admiração ou de prazer do espectador, os atos sêmicos de descrição, de exploração ou de segmentação de uma pintura que estão diretamente em relação com a iconografia ou a estrutura formal de uma obra em particular (Passeron & Pedler, 1991, p.XI).

Os autores colocam em primeiro plano o ato de interpretação do observador, reconhecendo a particularidade da significação na imagem observada. A consequência é a identificação de uma grande variedade de modalidades de recepção segundo os observadores de uma mesma obra ou os visitantes de um mesmo museu.

Os estudos de recepção que se desenvolvem no interior do campo da arte passam, ainda no final do século XX, a entender as diferentes categorias de público, incluindo o não-público. Esses estudos relativizam oposições e limites entre essas categorias e buscam compreender como a recepção atua sobre a própria experiência criadora. Tais perspectivas contribuem para incorporar na passagem à obra, ou passagem a objeto de museu, os laços sociais que se encontram fora dos circuitos tradicionais da distribuição cultural (Ancel & Pessin, 2004, p.7) e do consumo das obras.

A primazia da experiência do visitante sobre as características intrínsecas das obras e a própria interpretação dos especialistas, aliada a um novo sentido dado à cultura sob influência da Antropologia cultural, leva os museus a colocarem em cheque a própria autoridade científica por detrás da constituição de coleções e do sentido da preservação baseado numa ideia de “cultura erudita” das elites. A transformação da experiência museal iniciada, ainda que de forma tímida, nos museus de arte, assumia expressões variadas e apresentava aberturas inéditas nos museus científicos de antropologia e sobretudo nos chamados “museus de sociedade” que se configuravam na França, desde as últimas décadas do século XX, como alternativa aos museus de arte clássicos, os primeiros com viés notadamente antropológico.

Organizada a partir do contexto francês, no início dos anos 1980, a Nova Museologia, como um movimento de ruptura com a dita “museologia tradicional”, também propõe uma revisão radical da noção de público e da relação da sociedade com o património (Desvallées, 1992). Não se tratava, com efeito, de pensar o museu meramente como

uma instituição aberta ao público, mas de considerar, mesmo nos museus tradicionais, a diversidade das experiências do público em seu entendimento mais amplo, e os meios de apropriação do património por esse mesmo público. A crítica à museologia hegemônica preconizava, assim, uma revisão da função comunicacional dos museus, que iria se tornar ainda mais profunda em contextos de grande desigualdade social. O movimento, entretanto, era a expressão ideológica de rupturas que já vinham se dando em museus tanto na Europa quanto no contexto das ex-colônias. Tais mudanças levaram a análises que deixavam de priorizar o estudo dos públicos em termos de “frequentação” ou “recepção”, para propor uma reflexão sobre a operatividade social e simbólica de formas específicas da atividade cultural e artística (Tornatore & Paul, 2003) que incluíam os museus em suas diversas acepções.

Configuram-se, assim, novas abordagens no estudo dos públicos de museus nos diferentes contextos experimentais, e a partir de relações da Museologia com outras disciplinas, nas quais a musealização passa a ser entendida como a construção do valor por meio da experiência subjetiva e compartilhada dos visitantes de museus e atores do património.

Hoje, ao falarmos em experiências museais, associamos o dispositivo museu a uma cadeia complexa de construção de sentidos que antecede à própria criação da obra ou à musealização, por um lado, e ultrapassa a experiência sensível do visitante, por outro. Os museus do presente se veem no interstício entre o mundo das experiências sociais que levam à criação dos objetos que expõem e os mundos experienciais dos públicos participantes. Mas um museu voltado ao público e preocupado com a experiência particular de seus visitantes não é visto necessariamente como um museu experimental. Assim, poderíamos nos perguntar: *o que faz um museu poder ser entendido como um museu experimental?*

## **5. Quando a sociedade faz os museus: Museologia e experiência criadora**

A transformação eminente que se observa na história dos museus europeus nas últimas décadas do século XX decorria de um reconhecimento, no centro do campo museal internacional, da

existência de museus experimentais nas ex-colônias, e da reivindicação por outras museologias que rompessem com o modelo hegemônico disseminado com a colonização. A passagem à chamada “descolonização” dos museus na Europa, não teve um centro efetivo das mudanças que foram observadas de forma progressiva em diversas partes do mundo museal, subvertendo as lógicas de poder entre metrópoles e colônias mantidas pelos sistemas capitalistas e pelas ditaduras militares até o final do século.

A circulação internacional das ideias inovadoras de pensadores como Mario Vázquez (México), John Kinard (Estados Unidos), Pablo Toucet (Niger), Stanislas Adotevi (Benin), entre outros, e a inspiração de figuras como a do brasileiro Paulo Freire (Varine, 2005, p.3), fomentaram as novas interpretações sobre o papel social dos museus nesse período. Impulsionados, ainda, pelos ecos mais imediatos da Mesa Redonda de Santiago do Chile e pela noção de “museu integral”, novas experiências museológicas com viés marcadamente pedagógico e democrático ensaiavam uma *virada experimental* inédita na museologia.

Tal “virada experimental” foi o resultado de ao menos dois movimentos distintos e paralelos, que tinham início na prática museal para desenvolver formas específicas de se pensar o museu na teoria. Enquanto se desenvolviam, na França, a partir do início dos anos 1970, os ecomuseus – museus em que os grupos sociais atuam em sua própria musealização – também nas ex-colônias se apresentavam, com menos visibilidade no contexto do Norte global, outras experiências inovadoras de “museologias subalternas” (Moreno, 2012), participativas e educativas, que visavam a ruptura com o modelo hegemônico de museu europeu.

Os ecomuseus, criados no contexto de reformulação do discurso sobre a cultura na França, adotaram de forma explícita a experimentação social como metodologia para um tipo de musealização que mantém as ações museais no seio dos grupos sociais, isto é, possibilitando àqueles que reivindicam um papel social na cultura, a apropriação dos meios de gerir o seu próprio patrimônio. Quando é proposto, entre 1972 e 1973, o primeiro museu desse tipo, o *Ecomusée Creusot-Montceau*, na região da Borgonha, o processo de criação museal abarca um alargamento progressivo do campo nocional dos objetos do patrimônio avaliados e/ou valorados pela população,

que deixava de interpretar os seus próprios bens a partir de um sistema de valores disseminado pelas elites das metrópoles culturais, para interpretá-los de acordo com os seus próprios valores e a sua *auto avaliação* mediada pelos agentes do museu.

O ecomuseu é previsto como um instrumento por meio do qual as populações podem se tornar, elas mesmas, objetos de sua investigação. Ele é, portanto, segundo Georges Henri Rivière (1989), um instrumento de autoconhecimento para a prática de uma museologia experimental com base no patrimônio local. Neste sentido, o museu se faz um instrumento de apropriação patrimonial, por meio do qual é possível reparar danos do passado e reformular as narrativas em que as pessoas estão historicamente inseridas e a partir das quais se constroem os valores do grupo. Os ecomuseus franceses foram – não apenas no *Creusot-Montceau*, mas em diversas outras localidades<sup>49</sup> – a expressão de rupturas que afetavam diretamente o corpo social, provocando demandas por reparação, no sentido de se realizar um trabalho de luto, que é, por consequência, um trabalho de memória (Tornatore & Paul, 2003, p.300), e que foi possível graças à re-articulação ecomuseal entre o patrimônio e a criação cultural.

É também nos anos 1970, em paralelo ao desenvolvimento da primeira geração de ecomuseus franceses, que diversos pensadores da América Latina passam a se posicionar de forma crítica em relação às hegemonias europeias que direcionavam as práticas museais na região. Um “olhar mestiço” (Moreno, 2012) se constrói para explorar a modernidade da museologia em contextos atravessados pela colonização. Segundo Luis Gerardo Morales Moreno, o museu herdado nas colônias foi concebido pelos europeus como uma forma de “regulação racional das óticas estéticas e descritivas do mundo” (2012, p.215). A ruptura ideológica e prática com tal premissa permitiu o aparecimento tímido de museologias locais, em consonância com as

---

<sup>49</sup> Tornatore e Paul apontam que o caso do *Écomusée du Creusot-Montceau* é emblemático por tratar de um “patrimônio grandioso” ligado à história da siderurgia na França e hoje denominado de “polo da economia do patrimônio”. Contudo, diversos outros exemplos de apropriação do patrimônio cultural, que não tiveram a mesma centralidade no campo dos museus, poderiam ser observados neste período. Ver Tornatore e Paul (2003).

lógicas e valores dos grupos sociais excluídos dos centros de poder instaurados.

Alguns exemplos de museus que subverteram a ordem estabelecida da museologia e do patrimônio, em contextos em que relações de poder coloniais persistiam nas ações estatais, podem ser identificados. No caso do Brasil, é destacável a criação do Museu do Índio, em 1953, ligado à Fundação Nacional do Índio – FUNAI, por iniciativa do antropólogo Darcy Ribeiro. O primeiro museu indígena do país configurou uma experiência singular de museologia, cujas dimensões políticas e educativas, envolvendo a participação indígena nas ações de um museu tradicional, se mostraram sem precedentes para o contexto museal latino-americano. Seu minucioso contato com a sociedade, por meio de um trabalho constante junto às escolas públicas e aos jovens, teve destaque na cultura e na política brasileiras muito antes de que se falasse na Nova Museologia francesa.

Outro exemplo que marcou a museologia, no México, ainda em meados dos anos 1970, foi o projeto *La Casa del Museo*, desenvolvido pelo museógrafo Mario Vázquez. A partir de uma ação museográfica crítica, tratava-se de um museu local na periferia da Cidade do México, propondo ao público uma mudança de percepção sobre o passado colonial, por meio da reinterpretação de coleções pré-colombianas do Museu Nacional de Antropologia do México. No contexto complexo dos anos 1970, em que muitas instituições latino-americanas buscavam integrar os museus “na vida cotidiana de sua comunidade, colocando o passado em função do presente” como forma de resistência política e social, Vázquez propunha a criação de “um projeto experimental [...], com intenção de dirigir-se às áreas marginais da zona metropolitana do Distrito Federal” (Antúñez, 2015, p.53). Essa experiência forneceu as bases para a investigação e a aplicação museológicas voltadas para a ideia do museu como plataforma de transformação social.

Outras experiências de ação museal, para além da museologia dominante, podem ser recuperadas desse cenário de trocas culturais e de novos aportes sobre o patrimônio na América Latina. Na década de 1970, no Rio de Janeiro, o projeto popular de memória intitulado *Varal de lembranças*, coordenado pela professora Lygia Segala (1983) na favela mais populosa do Brasil, a Rocinha, representou um dos marcos da prática experimental que viria a influenciar à criação de “museus de favela”, algumas décadas depois. O projeto consistiu na elaboração de

uma memória coletiva a partir das lembranças partilhadas entre um grupo heterogêneo e das experiências vividas na Rocinha por parte dos habitantes da favela<sup>50</sup>. A construção da narrativa do grupo perpassou a definição dos “tempos da Rocinha”, rompendo com a história oficial e produzindo novos marcos no território de favela a partir do patrimônio vivido.

Surge, nas periferias do campo museal, uma museologia participativa e experimental que tem como propósito declarado a sua oposição aos discursos estatais e essencialistas presentes nos primeiros museus nacionais instalados nas colônias (Ruiz, 2008, p.90). A Museologia Experimental, ao apontar como uma nova tendência em contextos não-hegemônicos do mundo pós-colonial, apresentava teor analítico e reflexivo sobre a prática museal e, por meio dos órgãos internacionais, estabelecia diálogos com a museologia pensada e praticada nos países centrais. Pouco a pouco, os museus passavam de meros adereços coloniais destinados a reificar um passado cristalizado para servir como dispositivos de mudança nos processos de transformação social que tinham o patrimônio como suporte de novas experiências. A libertação dos museus dos entraves coloniais e a “revolução” promovida pelos novos agentes do patrimônio levaram à passagem a outras realidades museais ainda não experimentadas.

Nos anos 1980, a Museologia Experimental reforça a sua dimensão política, a partir da demanda social crescente por direitos à cultura em setores desvalorizados, que ganham ênfase sobretudo após os movimentos pelo fim das ditaduras em países da América Latina e da América Central. Nesse momento, se amplia a gama de organizações indígenas e populares que exigem ter elas mesmas o controle do seu patrimônio cultural (Ruiz, 2008, p.91), e as novas museologias, por trás da própria Nova Museologia europeia, passam a ter a sua maior expressividade em países periféricos e cujas intenções patrimoniais subalternas visam a mudança de quadros sociais desiguais. As narrativas das minorias, indizíveis nos discursos de museus centrais, se apropriam, desde então, do dispositivo museu e do instrumento

---

<sup>50</sup> Essa experiência foi retomada a partir do ano de 2009, por iniciativa de lideranças locais em articulação com o Laboratório de Educação Patrimonial da Universidade Federal Fluminense (UFF), tendo culminado na criação do Museu da Rocinha – Sankofa naquele mesmo ano.

patrimonial para darem usos contestatórios ao patrimônio, mobilizando aquilo que Julien Bondaz et al (2012, p.11) chamaram de “contra-patrimonializações” ou contra-musealizações.

Baseando-se nas mais diversas formas de experiência sobre os patrimônios, o museu, como um dispositivo cultural que ao longo da Modernidade europeia esteve constantemente associado ao passado, mudou a sua imagem historicamente construída, de um lugar cuja finalidade era a fixação das coisas e dos valores nelas investidos, para ser pensado, em algumas instâncias culturais, como *um lugar de transformação dos valores por meio da experimentação social e das negociações de sentido sobre o patrimônio*.

## **6. Quando os museus fazem a sociedade: o museu experimental como dispositivo para a mudança social**

Um dos marcos que antecederam o movimento da Nova Museologia, na França, data de 1982, quando um grupo de conservadores apresentou, em Marselha, o estatuto de uma nova associação que receberia o nome de “*Muséologie nouvelle et expérimentation sociale*”<sup>51</sup> (MNES). Esta se baseava em ideias já apresentadas por alguns críticos da museologia tradicional na época, e, sobretudo, nos pensamentos de Georges Henri Rivière, Hugues de Varine e André Desvallées. Ela foi, de fato, o reflexo das rupturas e transformações da lógica museal instaurada, percebidas por alguns profissionais franceses atuantes no cenário dos ecomuseus. Segundo seu estatuto, a associação MNES nasce com o objetivo de colocar em prática “os princípios da nova museologia no contexto da experimentação social” (MNES, 1983, p.78), servindo como “um instrumento de reflexão e de pesquisa” para uma forma de museologia que buscava romper com a prática museal estabelecida, a partir da introdução da ecomuseologia. Uma nova ênfase é atribuída aos públicos não habituados aos museus, bem como a experiências regionais e locais. Volta-se, ainda para a formação de profissionais, de professores e de aprendizes, denunciando uma ausência, nos cursos de

---

<sup>51</sup> “Museologia nova e experimentação social”. A MNES seria a antecedente do Movimento Internacional por uma Nova Museologia (MINOM).

formação existentes, da apresentação do “papel do museu no seio das coletividades locais” (MNES, 1983, p.79).

Ouverte aux professionnels de la culture, aux responsables des collectivités locales, l'Association Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale veut rassembler tous ceux qui souhaitent répondre à une demande sociale déjà expérimentée, dans les domaines de la création et du patrimoine.<sup>52</sup> (MNES, 1983, p.79)

Essa associação, baseada no pensamento de museólogos que atuavam no âmbito do ICOM e estavam em contato direto com experiências internacionais de cunho contestatório, pode ser percebida como a primeira formulação concreta de um discurso ‘*novo*’ que parte da experimentação para conceber a mudança social por meio do dispositivo museu. Apesar de originária do contexto francês, sua genealogia pode estar no pensamento de profissionais e teóricos que olhavam para práticas irruptivas nas antigas colônias. Museólogos como o já citado Mario Vázquez, do México, ou Marta Arjona, de Cuba, e Waldisa Rússio, do Brasil, já vinham, desde os anos 1970<sup>53</sup>, produzindo reflexões críticas sobre a prática museal vigente, e proposições teóricas a partir da experimentação museológica.

A tendência à experimentação leva muitos museus a adotarem novas linguagens museográficas, buscando inovar em suas práticas e envolver os públicos nos mais diversos níveis, o que se mostrava até então impensado para os museus de administração “tradicional”. Como

---

<sup>52</sup> “Aberta aos profissionais da cultura, aos responsáveis das coletividades locais, a Associação Museologia Nova e Experimentação Social almeja reunir todos aqueles que desejam responder à uma demanda social já experimentada, nos domínios da criação e do patrimônio.” Tradução nossa.

<sup>53</sup> Vale apontar que esses três autores estiveram presentes na 11<sup>a</sup> Conferência Geral do ICOM de 1977, em Moscou, na antiga URSS, e em seguida, no México, na 12<sup>a</sup> Conferência Geral de 1980, ocasião em que foram os primeiros latino-americanos eleitos para compor o *board* do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), criado em 1978, e de onde provêm as ideias internacionais que fundamentaram a Nova Museologia, disseminada a partir de 1983. Cf. Herreman, Yani (2015). De personajes y otros mitos del ICOM: el guru Mario. *Gaceta de Museos*, n. 60, pp.28-39.

dispositivos que geram reflexividade, levando os grupos sociais a pensarem sobre as suas próprias experiências de criação de suas identidades e do valor atribuído ao território, os museus experimentais, mais do que configurarem meros “espelhos” do social, têm a própria mudança social como objeto de interesse. Tal perspectiva, em termos de uma *Museologia Experimental*, nos conduz, como museólogos e estudiosos do museu, a perguntar sobre como esse dispositivo funciona de maneira pragmática.

Percebendo os museus como uma “tecnologia do patrimônio”, noção atribuída por Jean Davallon (1995, p.249 sq.), a *Museologia Experimental* também atua no âmbito da “produção de conhecimento sobre o patrimônio” (Tornatore, 2007, p.11, grifos nossos) e sobre os museus. É neste sentido que, em seu aspecto mais estritamente ligado à produção de conhecimento, ela não está desvinculada da prática museal, de modo que toda reflexão museológica, por mais teórica que seja, se constrói com base na experimentação.

No Brasil, as práticas museais experimentais que – como já demonstrado – tiveram início muitos anos antes da disseminação da Nova Museologia, já no início dos anos 2000, fomentaram uma maior sistematização e profissionalização implementada primeiramente pelo Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN, e, a partir de sua criação em 2009, pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). A conciliação entre a teoria produzida na academia e a experimentação social do fenômeno museu (Scheiner, 1999), se daria por meio do incentivo da criação e valorização de práticas em museus em pequenos e médios municípios, em estados e localidades onde não havia mão de obra qualificada ou uma formação específica. Os debates gerados nesses encontros entre o saber técnico e os saberes-fazeres locais levaram a um interesse mais apurado dos participantes, envolvendo pessoas de diferentes formações, e provando a superação de um antigo estágio de amadorismo (Almeida, 2006, p.182), que marcou, durante décadas, o cenário de muitos museus. Como resultado, uma gama de práticas experimentais e sociais reconfiguram as relações com os patrimônios locais e inventam novos modos de se *imaginar museus* (Chagas, 2003). Essas experiências, em sua maioria, estão hoje ligadas à Rede de Museologia Social espalhada de forma descentralizada por todo o território brasileiro.

Em países como o Brasil, ou mesmo na França, sobrevivem hoje algumas práticas comunitárias realizadas por museus em pequenos municípios ou nos subúrbios (nas *favelas* ou no *banlieue*), que se configuram como experimentais na medida em que apresentam discursos reivindicativos e alternativos sobre o patrimônio, e fazem da ausência de recursos um meio de buscar alternativas museográficas na experimentação. Esses museus atualmente fazem uso de termos e métodos ligados à já antiga “Nova Museologia”, ganhando com frequência o título de “ecomuseus” ou de “museus sociais”. Para exemplificar tal tendência contemporânea inspirada nas correntes experimentais, evocamos os casos do *Écomusée de Fresnes*, no *banlieue* sul de Paris, e do Museu das Remoções, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, dos quais trataremos brevemente buscando esboçar um possível modelo teórico-prático com base em traços comuns aos museus experimentais do presente.

a) *Écomusée de Fresnes* (atualmente, *Écomusée du Val de Bièvre*), França:

Criado em 1979, e diretamente inspirado pelos ideais da associação MNES, o *Écomusée de Fresnes* foi concebido por Françoise Wasserman como um centro de recursos voltado à história local, dedicado à coleta de patrimônio material e oral, e organizando exposições sobre a vida social dos grupos que se identificavam com o projeto de museu “comunitário”. Em 2006, a sua administração é transferida para a Comunidade d’Agglomération de Val de Bièvre, e o museu se torna o *Écomusée du Val de Bièvre*, estendendo as suas ações para um território amplificado que abarca as comunas de Arcueil, Cachan, Fresnes, Gentilly, Le Kremlin-Bicêtre, L’Haÿ-les-Roses e Villejuif – todas localidades periféricas à metrópole parisiense, e habitadas por populações de baixa renda e de imigrantes. O ecomuseu, ainda no presente, desenvolve suas exposições voltadas para tópicos que dizem respeito às populações locais e sobre os seus modos de vida no território (como por exemplo, o processo de urbanização, o trabalho, a TV, a imigração, a condição feminina, os objetos individuais e a memória neles investida...). A condição do seu sucesso é a participação da população local em todas as fases da musealização (que é automusealização), produzindo uma imagem coletiva que

almeja a transformação social e permite a percepção crítica da realidade no seio dos grupos.

Neste sentido, o museu estabeleceu uma rotina de exposições temporárias e atividades culturais realizadas com os próprios habitantes, e tendo apoio em pesquisas científicas e experimentais sobre o espaço social do *banlieue*. No ano 2000, ainda como *Écomusée de Fresnes*, os atores locais desenvolveram a exposição intitulada *Résonances ou Le musée au risque de l'art* (“Ressonâncias ou O museu sob a ameaça da arte”, em português), relacionando arte local, criação e território. A exposição, baseada na experiência artística das crianças em fase escolar, teve como ponto de partida as atividades desenvolvidas no “atelier do imaginário”, um trabalho educativo do museu, associado às escolas locais, que preconizava a experiência artística como uma experiência de aprendizado e transformação social. O museu servia para introduzir as crianças – do maternal ao ensino fundamental – no papel de atores culturais, criadores do seu próprio patrimônio e atores da musealização. O objetivo das atividades propostas era o de propiciar às crianças “inventar dispositivos pluridisciplinares” que permitissem, ao mesmo tempo, “interrogar o lugar do museu e problematizar/experimentar certos dados plásticos inerentes ao trabalho dos artistas” (Coutas, 2000, p.28).

Num outro momento da história desse ecomuseu, em 2016, a exposição colaborativa entre pesquisadores e habitantes, intitulada *Vidas daqui e de lá*, teve o apoio do Atelier Sociolinguístico (ASL) de AVARA, um centro sociocultural de Vallée aux Renards, e apresentou o trabalho resultante de um curso de francês para imigrantes locais. Esses imigrantes escreveram, na língua estrangeira, a história de objetos dos seus países de origem e objetos que representavam a vida recente na França. A partir dos relatos escritos em primeira pessoa, e dos objetos que materializam seus afetos, suas perdas e as novas conquistas longe de casa, a trajetória desses dezesseis indivíduos se fez uma lição para os demais imigrantes que ali vivem e para o público externo àquelas comunidades periféricas. A valorização das experiências individuais dando novo sentido social à realidade dos imigrantes produz uma performance museal baseada em trocas culturais e nos laços rompidos com o passado. O ecomuseu, baseando-se na ideia de museu-laboratório proposta por Rivière (1971-1980), mas também no exemplo dos museus de vizinhança desenvolvidos nos

Estados Unidos desde os anos 1960, serve de instrumento discursivo para a reflexão crítica e a restituição de laços que compõem as diferentes identidades dos habitantes/criadores.

b) Museu das Remoções, Brasil:

Em um contexto distinto, mas também evocando ideias que se referem ao pensamento da Nova Museologia ou Museologia Social, como é mais comumente referida no Brasil, o Museu das Remoções foi criado em 2016, na Vila Autódromo, onde vive, desde os anos 1970, uma comunidade de baixa renda localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro, às margens da Lagoa de Jacarepaguá, onde originalmente havia uma colônia de pescadores. Num contexto de vulnerabilidade social provocada pelo processo de urbanização que visava construir o Parque Olímpico para as Olimpíadas de 2016, a criação de um “museu social” representou, para a Associação de Moradores da Vila Autódromo, um instrumento de reivindicações sociais e resistência política diante da ameaça das remoções. Entre os anos de 2009 e 2015, mais de 700 famílias foram desabrigadas para que acontecesse a construção do Parque Olímpico na região que abarca o território onde está localizada a Vila. Entretanto, ao longo de um processo intenso de negociações e luta pelo direito à permanência e barganha por parte dos agentes do Estado para a desocupação do espaço habitado, um grupo de vinte famílias, decide resistir, e dessa resistência nasce o Museu das Remoções. Dos escombros da antiga Vila como a conheciam, esses moradores ergueram a sua resistência, que vem até o presente se configurando por meio da mobilização política aliada à musealização do território e da memória que nele sobrevive.

Durante vinte anos, os membros dessa comunidade lutaram contra o processo de remoção, que tinha como argumento oficial o dano urbano, estético e ambiental ao território habitado. Ignorava-se, entretanto, o histórico daquela comunidade em seu engajamento pela preservação do meio ambiente local, em um território arborizado, com projetos de saneamento baseado no trabalho de conscientização dos próprios moradores e em parceria com cientistas de diversas áreas. A partir de 2009, quando o Rio de Janeiro foi escolhido como a sede das Olimpíadas de 2016, as ameaças de remoções no local se intensificaram (FAULHABER & AZEVEDO, 2015) e estas começaram a ser uma realidade para a comunidade que testemunhou a destruição

progressiva de seu patrimônio privado mais imediato. Mas da luta se fez museu e dos destroços do passado se fez arte e um novo patrimônio. A performance coletiva de uma Vila Autódromo reconstituída das cicatrizes de uma história recente dolorosa, um museu experimental e emocional, se faz uma presença a partir das ausências.

Diante do sistemático apagamento social e simbólico de certas populações às margens do projeto de cidade almejado pelos governantes locais no Rio de Janeiro, a concepção do museu como dispositivo de luta e ferramenta política de contestação e denúncia serve para construir uma outra narrativa sobre o território, baseada nas vidas individuais, promovendo o reconhecimento social do grupo em sua luta pelo direito à moradia e pela representação de um patrimônio subalterno nos regimes patrimoniais legitimados. Essa mesma luta e os moradores da Vila Autódromo configuram “objetos” de uma musealização em curso, passagem criadora à Vila que desejam ter após as remoções.

Nos dois exemplos, brevemente explorados neste ensaio, a musealização se vê pautada na re-encenação do valor humano no seio dos grupos que se contrapõe à supressão das identidades subalternas pelos jogos políticos dominantes. A musealização nesses territórios marginalizados, na França ou no Brasil, cria novos espaços sociais de negociações, acordos e conflitos sobre a cultura e o patrimônio, e produz para os grupos envolvidos a patrimonialização da vida ameaçada nas margens das políticas estatais.

Ao engendrar novos regimes de atribuição de valor, ou de valoração do patrimônio, o ecomuseu, o museu social, e as diversas formas de museus experimentais deflagram a arbitrariedade das escolhas sobre o patrimônio no interior da gramática museal. O que se pode observar nos exemplos aqui evocados é uma mudança nos regimes de valor dominantes, isto é, uma transformação axiológica que realiza a passagem de um “regime de singularidade”, que valorizava aquilo que é raro, excepcional e fora do comum (como nos museus de arte ou de história tradicionais), a um “regime de comunidade” (Heinich, 2012, p.31), que valorizaria o que é amplamente compartilhado no grupo (como os hábitos cotidianos da comunidade, seus meios de subsistência, sua relação com o trabalho e as formas locais de se produzir cultura).

Atualmente, propomos que a Museologia Experimental seja entendida como um método empírico, interdisciplinar e dinâmico, para o desenvolvimento e o estudo das experiências museais não instituídas socialmente e definidas a partir de lógicas “subalternas” em relação aos regimes museais estatais. Ela decorre de uma teoria reflexiva, ou metamuseologia, voltada para a investigação de todos os atores envolvidos no processo social da musealização, e logo comprometida com um posicionamento crítico sobre a produção de valores museais, ou musealidade. Ela entende a mudança e a *passagem criadora* como objetos centrais da prática museal, e está, logo, menos comprometida com os produtos e sua preservação estática inalcançável.

Com este propósito, desenvolvemos um modelo<sup>54</sup> de aplicação pragmático para a Museologia Experimental, entendendo que a experimentação social nos museus pressupõe:

- (1) Experiência individual e coletiva no espaço socialmente construído;
- (2) Avaliação permanente e crítica das práticas museais;
- (3) Emancipação dos grupos locais;
- (4) Mudança social visando novas práticas.

Sendo assim, podemos esboçar o seguinte esquema:

---

<sup>54</sup> Modelo elaborado a partir dos projetos de pesquisa desenvolvidos atualmente pelo Grupo de Pesquisa Museologia Experimental e Imagem – MEI, da UNIRIO, pensado como protótipo metodológico a partir das experiências práticas analisadas.



**Fig. 1:** Esquema retroalimentar da Museologia Experimental

Baseada, ao mesmo tempo, na prática museal decolonial que se desenvolveu a partir das apropriações do museu nas ex-colônias e na ideia teórica do “museu-laboratório” de Rivière (1992, p.442), a Museologia Experimental tem como condição *o campo*, no sentido antropológico, considerando que uma parte fundamental da pesquisa museológica acontece fora do museu. Neste sentido, Rivière desenvolve uma crítica aos museus de arte que tradicionalmente não se pautam em pesquisa para realizar julgamentos de valor (Rivière, 1989). Não é possível, do ponto de vista de uma prática e teoria experimentais, imaginar a construção de significado sem uma base em pesquisa de campo, que passa pela investigação dos grupos em sua produção coletiva de valores e sentidos. Logo, confrontar uma tal perspectiva implica em constatar que não há modelo pronto de museologia ou de museu. Todos os modelos criados são válidos, pois não há hierarquias em termos de experiências.

A experiência criadora desierarquizada pressupõe que uma parede cheia de informações pode parecer um “erro” museográfico para alguns, mas, em certos casos, configura o resultado do trabalho coletivo da musealização de referenciais do grupo, e não cabe ao

museólogo, em nome de uma linguagem que se pretende universal, censurar aquilo que para o olhar condicionado do curador pode parecer incomunicável. A “verdade”, para os novos museus experimentais, está na experiência mesma dos atores envolvidos nas micro-histórias que garantem a ancoragem do patrimônio na vida social local, e ela raramente pode ser prevista pelos profissionais ou *experts* que dão suporte à mediação patrimonial.



**Fig. 2:** Exposição *Il va y avoir du Sport*. Écomusée du Val de Bièvre, Fresnes, 2016. Foto do acervo pessoal do autor.

A experiência museal, que é experiência da passagem ao “fato museal” (Rússio, 1981) ou, como vislumbrou Scheiner (1999), experiência do fenômeno Museu, considera a singularidade do visitante como inserida na sociabilidade do grupo (região, nação, comunidade) pela ação cultural do dispositivo museu. O seu principal instrumento de medida é a *pessoa*, que para Paul Ricœur (1990, p.39),

é aquilo que nos distingue por “referência identificante”, o que faz a mediação entre subjetividade e objetividade nos sujeitos. Entendendo tal mediação entre sujeito e objeto, que está na base de todos os museus, como uma criação artificial e construída por uma dada apropriação do patrimônio, somos, portanto, levados a desconstruir as verdades sustentadas no passado por essas instituições para pensa-las sob o viés da encenação da verdade para os seus públicos ou atores. A performance museal (Brulon Soares, 2011) se faz aqui um instrumento do método experimental, de modo que o *improvisado* e o *erro* passam a ser entendidos como matéria dos museus.

A Museologia Experimental, assim, nos leva a conceber o museu como um dispositivo social que parte das experiências individuais para formular enunciados coletivos, moldando as subjetividades e criando novas experiências do real. Seu objeto principal de investigação é a *experiência criadora* e é, então, nesse processo ritualizado da passagem que o indivíduo se torna o protagonista da experimentação, ao se deixar permear, ao mesmo tempo, pelos valores do grupo no estado liminar criado pela performance museal, que é performance coletiva. É a pessoa, enquanto ator social da performance, e suas representações que têm importância para o museu experimental; são os atores em suas atuações compartilhadas, apropriando-se do seu patrimônio, dando nova vida às memórias do grupo, tornando-se aptos a subverter a ordem do mundo social, produzindo novas realidades autônomas e experiências emancipatórias.

## **7, Compreender a passagem, estudar a experiência**

Tomando como metáfora a arte contemporânea, podemos explorar a experiência que propõe o artista e poeta Hélio Oiticica com o seu *Parangolé*. Obra inacabada que funciona como dispositivo de movimento, portado ou vestido pelo espectador fazendo parte do seu corpo, o *Parangolé* se faz obra de arte na medida em que o espectador desempenha o seu papel de *experimentador*. É a experimentação da obra que faz a obra, e não existe arte sem participação. O “espectador” ator é parte integral da manifestação da obra. É ele ou ela que realizam o acontecimento artístico, atribuindo sentido ao dispositivo concebido pelo artista/criador. O ato expressivo faz a obra na medida em que o ator/autor está em movimento; ele corre, ele dança, a obra acontece.

Ela não se encontra de fato estagnada no tempo e no espaço (Oiticica, 1986, p.70), porque a obra é, ela mesma, experiência.

A ruptura que realiza o artista é uma ruptura com a relação tradicional entre sujeito e objeto, inerente a todos os museus. Oiticica pensa a obra como experiência e o espectador se torna “participante”. Essa violação do sujeito como indivíduo em detrimento da participação é responsável por alterar o estatuto do sujeito na estrutura da obra. Nessa nova relação de experimentação não é mais a contemplação que objetiva a obra assim como o seu espectador. Trata-se de se instaurar uma nova dimensão subjetiva-experimental. O *Parangolé*, segundo Oiticica (1986, p.71), desempenha um papel importante: ele é abrigo do “participante”; ele é a ação mesma do “participante”, e então o participante-obra se torna obra-ação. A obra e o ator que gera o movimento são experiência constante, em vias de se criar, um inseparavelmente do outro, como algo permanentemente novo, inacabado.

Mais do que romper com a estética europeia, Oiticica transpõe a ruptura ocidental entre sujeito e objeto para criar algo diferente, não classificado ou passível de ser definido. Segundo ele, “a antiga posição diante da obra de arte não é mais produtiva” (Oiticica, 1986, p.74). Esta que é uma importante revelação para o mundo da arte, muda também as relações que constituem a práxis museal.

Diante da constante passagem à experiência museal que é experiência criativa, sem que se espere de fato pela criação acabada, o desafio analítico que se coloca para aqueles que desejam entender a passagem é como devemos submetê-la a instrumentos de análise que nos permitam estudá-la sem, entretanto, engendrar a sua cristalização. Devemos voltar o nosso olhar à musealização como passagem, ou como cadeia de experiências cambiantes entre experiências sociais e experiências individuais que se alternam produzindo a performance museal.

Na perspectiva experimental, a musealização é a própria passagem da coisa desprovida de performance à objeto de museu, e logo produto performativo da cultura. Tal passagem se dá a partir de um ato de mediação material e sensível entre a experiência da produção e a experiência da recepção. Portanto, em vez de atuar sobre o valor da obra, os profissionais de museus ou museólogos são aqueles que se voltam para o entendimento pragmático dos processos sociais

que levam a obra a adquirir valor – o museu sendo apenas um dos dispositivos que atuam nesses processos. Tomando por objeto, assim, o ato mesmo da criação museológica, por meio da musealização, deixa-se de olhar a obra para observar a progressão complexa da *execução da obra* (sua vida, que é também a sua morte).

A musealização, então, torna-se o fio condutor da experiência museal, ou *museológica*, composta por atos sucessivos de repetição que ajustam a participação coletiva a uma ação comum de produção dos valores e sentidos que irão moldar a própria experiência social. Tais atos de execução da obra, como nas artes da performance que também se dão de modo coletivo, se apresentam como atos cerimoniais, como as festas, liturgias ou ritos, estudados por meio da etnografia. Como num ritual, as distinções comuns entre o palco e as coxias, os atores e o público, aqueles que desempenham o papel principal e os coadjuvantes da encenação, se repetem na criação museal tanto quanto nos ritos religiosos. A performance que leva à criação só pode ser entendida na medida em que consideramos a descrição de todas as experiências em jogo.

Nesta acepção da performance museal importa tanto a obra quanto o seu esboço, o rascunho ou o ensaio. Todos os meios e mediações da obra fazem parte da experiência criadora. O documento é tão relevante quanto o objeto documentado. As cópias também têm valor como cópia, assim como sua fotografia, sua descrição e sua história, que por sua vez também têm valor litúrgico. Pois a ficção desempenha papel fundamental no discurso museal. Suas diversas representações ampliam e explodem a criação para níveis impensáveis por meio da agência dos museus, que está para além de suas paredes.

O museu, apropriado como obra inacabada, rascunho do que podemos vir a ser, reveste o social da potência criadora que permite aflorar experiências inortodoxas. A experiência criadora é o seu motor e é também a sua finalidade. Como a obra de arte construtivista, o museu se constrói na experiência do ser que se permite, uma vez emancipado, mudar a si e ao que toca os seus sentidos. A experiência sensível não pode ser definida nem em seu princípio tampouco em sua finitude; enquanto revestida do humano, ela se move sendo movimento ela mesma, passagem para um outro estágio do museu inalcançável.

## Bibliografia

Almeida, Cícero Antônio F. de (2006). Museologias possíveis: “a novidade do Brasil não é só litoral”. pp.178-187. *Musas*, N. 2, Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM.

Ancel, Pascale & Pessin, Alain (2004). Avant-Propos. In : \_\_\_\_\_. (dirs.). *Les non-publics. Les arts en réceptions*. Tome I. Paris : L'Harmattan, pp. 7-8.

Antúnez, Cristina (2015). Al admirado y muy querido Mario Vázquez en su Casa del Museo: lugar sagrado de las diosas de la memoria. *Gaceta de Museos*, n. 60, pp.52-59.

Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley LA-Londres: University of California Press.

Bellaigue, Mathilde & Menu, Michel (1997). Museologia e as formas da memória. *ICOFOM LAM*, Museus, memória e patrimônio na América Latina e no Caribe, Museo de los metales, Equador, pp.71-79.

Benjamin, Walter (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

Bondaz, Julien; Isnart, Cyril & Leblon, Anaïs (2012). Au-delà du consensus patrimonial. Résistances et usages contestataires du patrimoine. *Civilisations*, vol. 61, n. 1, pp.9-21.

Bourdieu, Pierre & Darbel, Alain (2011) [1969]. *L'amour de l'art*. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Les Éditions de Minuit.

Bourdieu, Pierre 2009 [1982]. *Ce que parler veut dire*. L'économie des échanges linguistiques. Paris : Fayard.

Brulon Soares, B. C. (2009). The museological experience: concepts for a museum phenomenology. *ICOFOM Study Series – ISS*, Museology: back to basics, n. 38, pp. 131-148.

Brulon Soares, B. C. (2011). Experiencing dialogue: behind the curtains of museum performance. *ICOFOM Study Series – ISS, The dialogic museum and the visitor experience*, n. 40, pp. 33-41.

Chagas, Mário (2003). *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, UERJ (tese de doutorado)*.

Coutas, Évelyne (2000). Autour du processus créateur. In: Delarge, Alexandre & Coutas, Évelyne. (dirs.). *Résonances ou Le musée au risque de l'art*. Fresnes: Écomusée de Fresnes, pp.28-29.

Davallon, Jean (1995). Introduction. In : *Musées et Recherche, actes du colloque du MNATP* (Paris 29 nov.-1er déc. 1993), Paris, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, OCIM, pp.245-256.

Desvallees, André. Présentation. In: Desvallees, André; De Barry, Marie Odile & Wasserman, Françoise (coord.) (1992). *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1), Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S.

Fabre, Daniel (2014). Introduction : comprendre la création, entendre la fiction. *Gradhiva* 20, pp.4-21.

Faulhaber, Lucas & Azevedo, Lena (2015). *SMH 2016: remoções no Rio de Janeiro olímpico*. Rio de Janeiro: Mórula.

Freire, Paulo (1981). *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. São Paulo: Paz e Terra.

Heinich, Nathalie (2012). Les émotions patrimoniales : de l'affect à l'axiologie. *Social Anthropology / Anthropologie Sociale*, n.20, vol.1, pp.19-33.

Heinich, Nathalie (2008). *A sociologia da arte*. Bauru, SP: EDUSC.

Herreman, Yani (2015). De personajes y otros mitos del ICOM: el guru Mario. *Gaceta de Museos*, n. 60, pp.28-39.

Mairesse, François (2002). *Le musée temple spectaculaire*. Paris: Presses Universitaires de Lyon.

Mairesse, François & Deloche, Bernard (2011). Objet [de musée] ou muséologie. In: Desvallees, André & Mairesse, François (dirs.). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, pp. 385-419.

MNES – Muséologie Nouvelle et Expérimentation sociale (1983). In: *Bulletin de l'Association française des anthropologues*, n°12-13, Septembre 1983. Ethnologie de la France, pp. 78-79.

Moreno, Luis Gerardo Morales (2012). Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II). *Revista de Indias*, vol. LXXII, núm. 254, pp.213-238.

Oiticica, Hélio (1986). Anotações sobre o Parangolé. In: \_\_\_\_\_. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.

Passeron, Jean-Claude & Pedler, Emmanuel (1991). *Le temps donné aux tableaux*. Documents CERCOM/IMEREC.

Ricœur, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Éditions du Seuil.

Riviere, Georges Henri (1992). L'écomusée, un modèle évolutif (1971-1980). In: DESVALLEES, André; DE BARRY, Marie Odile E WASSERMAN, Françoise (coords.). *Vagues: une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S.

Riviere, Georges (1989) Henri. *La muséologie. Textes et témoignages*. Paris : Dunod.

Ruiz, Maya (2008). Lorena Pérez. La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? *Cuicuilco*, n. 44, septiembre-diciembre, pp.87-110.

Rússio, Waldisa (1981). Interdisciplinarity in museology. *Museological Working Papers - MuWoP 2*, pp.56-57.

Scheiner, Tereza C (1999). As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In *Simpósio museologia, filosofia e identidade na América Latina e Caribe*. Coro, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, pp.133-143.

Segala, Lygia (1983). Varal de Lembranças – Histórias da Rocinha. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Tempo e Presença/SEC/MEC/FNDE, v. 1.

Stránský, Zbyněk Z (1965). Predmet muzeologie. pp. 30-33. In *Sborník materiálu prvního muzeologického symposia*. Brno: Museu da Morávia.

Tornatore, Jean-Louis (2007). Qu'est-ce qu'un ethnologue politisé? Expertise et engagement en socio-anthropologie de l'activité patrimoniale. *ethnographiques.org*, n. 12. Disponível em: <http://www.ethnographiques.org/2007/Tornatore>. Consulta em: 8.05.2015.

Tornatore, Jean-Louis & Paul, Sébastien (2003). Publics ou populations ? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux «espaces intermédiaires». In: Donnat, Olivier & Tolila, Paul (dir.). *Le(s) publie(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*. Paris, Presses de Sciences Po, vol. II (CD-ROM), p. 299-308.

Van Mensch, Peter (1992). *Towards a methodology of museology (PhD thesis)*. University of Zagreb.

Varine, Hugues de (2005). Decolonising Museology. *ICOM News*, n. 3, p.3.

## **CUIABÁ 300 ANOS: A CIDADE, O ESPAÇO PÚBLICO E O PATRIMÔNIO CULTURAL**

Giordanna Laura da Silva Santos  
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0002-3401-5126>

Ana Vittori Frigeri  
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-0121-7300>

### **1. Contextualização**

Com 300 anos de fundação completados em 08 de abril de 2019, Cuiabá é a capital do estado de Mato Grosso, na região Centro Oeste do Brasil e faz parte da Região Metropolitana do Vale do Rio Cuiabá, ficando à margem esquerda do rio Cuiabá. É um dos principais polos de desenvolvimento da região Centro Oeste e tem o maior Produto Interno Bruto (PIB) do Estado, sendo de R\$ 36.556,40 bilhões em 2015 (Brasil, 2018). Centro Geodésico da América do Sul, a capital mato-grossense foi e continua sendo chamada, principalmente a partir da Copa de 2014 (Cuiabá, 2014), pelo poder público municipal e Estadual como “Capital do Pantanal e do Agronegócio”.

Inferese-se que, com base nesses “títulos”, unilateralmente criados pelo poder público, a biodiversidade e a economia são fatores destacados, apesar da cidade ter também significativos e diversos aspectos que compõem seu patrimônio cultural, sejam eles bens materiais ou imateriais, espaços culturais institucionalizados - como alguns museus - ou não.

Intensificamente a partir de 2017, iniciaram-se ações em nome dos 300 anos de Cuiabá, pautadas nos supostos discursos de valorização da cultura regional e de um “planejamento urbano estratégico”. Nesse sentido, é preciso questionar: quais são, de fato, os valores culturais que de alguma forma se manifestam na Cuiabá contemporânea? Qual a imagem (ou imagens) dessa cidade? Olhando

para a cidade que celebra sua história tricentenária com a reprodução de pastiches e uma série de descasos com o seu patrimônio histórico, uma cidade que briga constantemente com o seu passado colonial *versus* um projeto distópico de metrópole, percebe-se uma política desconexa e insensível à(s) cultura(s) urbana(s) cuiabana(s). Nesse contexto, é importante destacar o atual descaso com os museus localizados na cidade, visto que a maioria dos que estão situados em Cuiabá, sejam municipais ou estaduais, estão atualmente fechados.

De acordo com o Perfil dos Estados e dos Municípios Brasileiros 2014 – Suplemento Cultura, Cuiabá possui os seguintes equipamentos culturais municipais: três (03) museus, um (01) teatro ou sala de espetáculos, um (01) centro cultural, dois (02) centros de artesanato e não possui nenhuma galeria de artes pública (Brasil, 2014).

Com relação aos museus administrados pelo poder público municipal, são eles: Museu do Morro da Caixa D'Água Velha, que estava fechado e foi reaberto em abril de 2019 (G1 MT, 2019), Museu da Imagem e do Som (MISC) e Museu do Rio. Como essa relação é de 2014, destaca-se que também há outros museus e uma galeria de arte que são vinculados ao Estado, bem como também existem galerias de arte privadas e dois museus vinculados à Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

No que diz respeito à manutenção e ao funcionamento desses espaços museais, é possível notar o descaso que, recorrentemente, esses locais enfrentam. Por exemplo, em maio de 2018, por exemplo, sete museus e uma biblioteca estavam sem atividades, por motivos diversos, sendo, principalmente, por conta de questões burocráticas e financeiras com o processo de contratação da Organização da Sociedade Civil, para administrar esses espaços culturais. Naquele período, estavam fechados: Museu de Imagem e Som (municipal), Museu do Rio (municipal), Museu de Arte Sacra (estadual), Casa dos Governadores (estadual), Museu Histórico de Mato Grosso (estadual), Galeria Lava Pés (estadual) e o Museu de Arte de Mato Grosso (estadual) (Fujimori, 2018a). Temos também o Museu de Pedras Ramis Bucair, que está fechado desde 2011 (Fujimori, 2018b). E também a biblioteca da Casa Barão de Melgaço (estadual).

No segundo semestre de 2018, foi reaberto o Museu da Imagem e Som. Em 2019, quem voltou a funcionar foi o Museu de Arte Sacra, pois o contrato de gestão foi assinado após pouco mais de dois anos de

espera. Para se ter ainda dimensão da importância dada aos museus em Cuiabá e em Mato Grosso, na edição da 17ª Semana de Museus, realizada em 2019, apenas três museus integraram a programação, os estaduais Museu de Arte Sacra e Museu de História Natural – Casa de Dom Aquino e o Museu de Arte e Cultura Popular (MACP), vinculado a Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

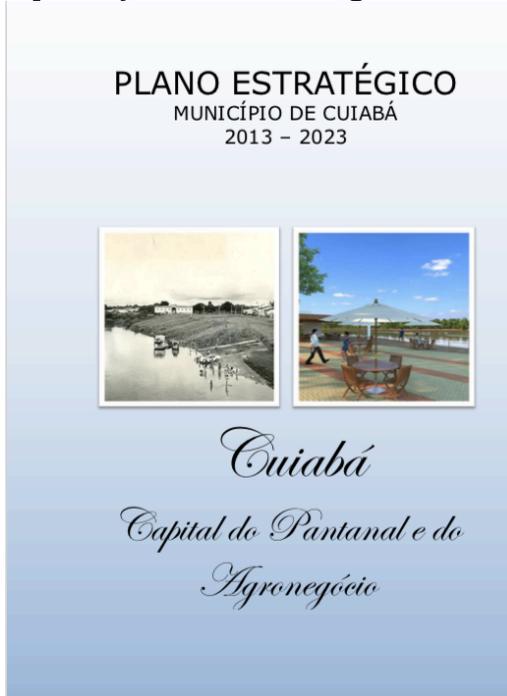
Além disso, observamos que os planos estratégicos de Cuiabá, elaborados com duração de até 10 anos, em três gestões municipais diferentes, também têm poucas metas relacionadas ao patrimônio cultural e, sobretudo, aos museus. Dessa forma, temos o Plano de 2012-2019, elaborado na gestão do ex-prefeito Francisco Bello Galindo Filho, conhecido como Chico Galindo, em 2012 (figura 1); o de 2013-2023, elaborado na gestão Mauro Mendes (figura 1) e 2017-2023, feito na gestão do atual prefeito Emanuel Pinheiro (figura 2), sendo que nos três há poucas ações voltadas ao patrimônio e aos museus e, mais grave, como apontamos acima, até mesmo o que se propôs não vem se efetivando no desenvolvimento de políticas públicas municipais.

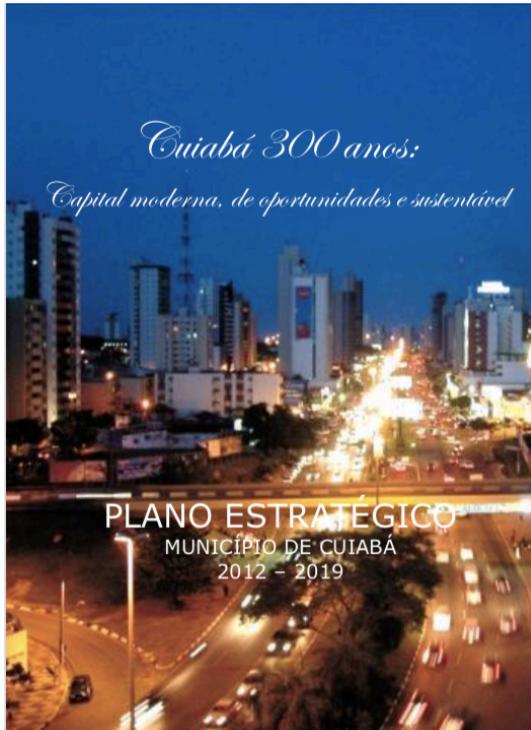
Nesses planos estratégicos, é notável a importância que alguns eventos têm, a exemplo da Copa do Mundo de 2014 e das comemorações de 300 anos de Cuiabá, mas essa relevância não tem o mesmo peso para a cultura na cidade.

No ambiente externo, a Copa 2014 é a variável propulsora principal, pois o evento ensejará na aplicação de recursos federais e estaduais nas obras de mobilidade urbana, além da exposição da cidade na mídia nacional e internacional, trazendo conseqüentemente o fortalecimento da economia local a partir da ampliação do turismo e ecoturismo e a geração de emprego e renda. [...]. (Cuiabá, 2012, p.22).

Apesar de ter acontecido a aplicação de recursos federais e estaduais, boa parte das obras de mobilidade urbana ou foram mal feitas, e conseqüentemente tiveram que ser refeitas, ou não foram entregues até a Copa, tendo, inclusive, algumas que ainda estão em andamento ou estão paradas, mesmo cinco anos após a realização do megaevento esportivo.

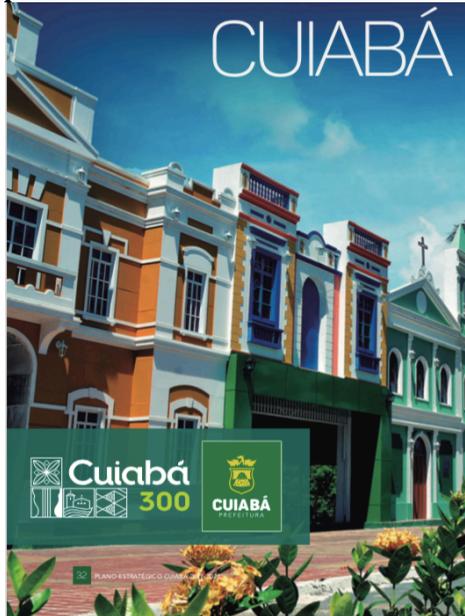
**Figura 5 Planos estratégicos de Cuiabá de 2012, gestão Chico Galindo (esquerda); de 2013-2023, gestão Mauro Mendes.**





**Fonte 1 (Cuiabá, 2012; Cuiabá, 2013).**

**Figura 6 Plano estratégico de Cuiabá 2017-2023, gestão do atual prefeito Emanuel Pinheiro**



**Fonte 2 (Cuiabá, 2017).**

Vale destacar o fato de que, em função da Copa do Mundo, foram flexibilizadas algumas condições de licitação - principalmente a exigência de projeto executivo - e por isso muitas obras foram malfeitas e muitas empresas abandonaram as obras. Um exemplo disso são as obras do veículo leve sobre trilhos (VLT) e as do Centro Oficial de Treinamento (COT) da UFMT.

Dessa maneira, é notável o impacto, em sua maioria negativo, que a Copa de 2014 teve na cidade de Cuiabá, sem deixarmos de apontar os reflexos na cultura local, que deveriam ser positivos, mas só ocorreram ações pontuais durante o megaevento esportivo e, posteriormente para o Cuiabá 300 Anos. O governo local, na gestão do atual prefeito Emanuel Pinheiro, tentou “moldar” a cidade (unilateralmente) para ter ares de modernidade, tomando referências externas de culturas de outros lugares nos projetos propostos, sobretudo, tomando inspiração em megalópoles como Nova Iorque ou Seattle, a exemplo do projeto de “Time Square Cuiabana” e Restaurante

Giratório no Morro da Luz, uma área verde que consiste no primeiro parque urbano de Cuiabá. Por meio desse restaurante giratório – a exemplo da torre que há em Seattle – tinha-se também o projeto de circuito de igrejas, que ligaria a Mesquita de Cuiabá, localizada na região atrás do Morro da Luz, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, também próxima à área.

Passados sete anos da elaboração do já citado Planejamento Estratégico e cinco da realização do megaevento esportivo, o cenário atual da cidade é muito distinto do que se planejava. De igual forma, passados alguns meses após o tricentenário da capital mato-grossense, cremos que situação parecida pode ocorrer com relação aos inúmeros projetos, com referências externas como os citados acima, propostos pela gestão de Pinheiro. Ademais, o próprio espaço urbano – e, conseqüentemente, as formas de viver e ocupar a cidade – foi totalmente transformado, visto as obras ainda inacabadas ou desproporcionais ao porte da capital mato-grossense. Em tempos em que os vestígios da nossa memória e cultura cuiabanas estão reféns dessas sucessivas políticas “modernizadoras”, em que os discursos estão desconexos dos valores culturais contemporâneos, é preciso nos vestirmos das lentes do presente para entender a cultura contemporânea materializada no espaço urbano. É preciso também reconhecer e evidenciar o patrimônio cultural cuiabano que ainda resiste. (Frigeri, 2018).

Nesse sentido, o conceito de patrimônio que consideramos para estas análises

busca se aproximar de toda e qualquer manifestação que, aqui é lida como patrimônio cultural (material) de Cuiabá, independente de ser registrado formalmente como tal. [...] Não é uma questão de patrimônio vinculada apenas às expressões formais ou “legítimas”, mas incluir uma leitura de outras formas de expressão culturais ainda não apontadas oficialmente. (Frigeri, 2018, p.7-8).

## **2. Processos de identificação na Cuiabá contemporânea**

A imagem da Cuiabá 300 revela, principalmente pelos anúncios publicitários e ações oficiais, constitui-se a partir de um conjunto de

imagens e símbolos muito bem delimitados e que se associa quase que exclusivamente ao centro antigo de Cuiabá. Constrói-se, então, uma cidade do espetáculo que, somada à cidade-mercadoria intensifica as tensões entre passado e futuro.

No entanto, o que isso nos fala sobre o sentido de lugar, de pertencimento? É presente essa questão de “origem” no momento de “caracterizar” um cuiabano, se é um cuiabano tradicional - e talvez associado à imagem da Cuiabá do passado - de “chapa e cruz” ou talvez um cuiabano que vem de fora e aparece num determinado momento histórico - o “pau-rodado”. Mas será que essas imagens não fortalecem ainda mais essa tensão? Talvez um não se identifique com os símbolos de uma “Cuiabá tradicional” ou talvez não se identifique com os símbolos de transformação/ modernização.

Tendo isso em vista, é possível reconhecer nos processos de identificação (ou nos processos de não-identificação) a relação com o sentido de lugar. E por que isso é importante? Porque talvez esse seja o sentimento que sustenta o nosso papel enquanto agente no processo de produção do espaço urbano. Dessa forma, este artigo busca nos modos de ocupar o espaço público em Cuiabá pistas sobre o nosso modo de viver na cidade e possibilidades de sobreviver na cidade contemporânea, especialmente observando a relação das políticas públicas para pensar o patrimônio local e os espaços culturais institucionais - como museus - ou não institucionais.

Investigar os modos de ocupar o espaço público em Cuiabá, aqui, faz-se a partir de três premissas: ocupação do espaço público é manifestação cultural; ler a cidade é ler as dinâmicas do/no espaço público e o conceito de agência e apropriação do conceito de cultura são fundamentais para pensar a cidade.

A partir desse contexto e questionamentos iniciais, passamos a fazer uma breve explanação sobre cultura em Cuiabá, bem como sobre Cuiabá 300 anos, a fim de analisar as ações culturais propostas pela Prefeitura Municipal de Cuiabá em comemoração ao tricentenário da capital mato-grossense e com foco em analisar o espaço público enquanto manifestação cultural, bem como ações de políticas públicas voltadas para patrimônio cultural. Tais análises foram feitas a partir da análise de documentos oficiais do governo local, bem como identificando qual o papel destinado ao patrimônio e espaços culturais,

sejam eles museus ou outros espaços não institucionalizados, como feiras, praças, entre outras manifestações da cultura urbana.

Desse modo, a metodologia utilizada foi por meio de pesquisa documental e bibliográfica e também foram feitas pesquisas em fontes secundárias, como: legislações e documentos infralegais, disponíveis no portal da Transparência de Cuiabá<sup>55</sup>. Dentre as categorias analíticas que nos auxiliam neste trabalho estão: espaço público, patrimônio, processos de identificação e políticas públicas. Tais escolhas se devem pelo fato de utilizarmos como base para nossa análise a mensagem do Prefeito no Plano Estratégico, a qual traz elementos de identidade local (ser cuiabano) e fala ainda sobre reformas e obras, relativas à cultura local.

O interesse em pesquisar tal temática, usando a metodologia referida acima, justifica-se por trazer uma análise de políticas públicas locais, considerando que o fazer cultural está inserido em uma conformação da cultura, que deveria incluir todos atores sociais e não só aqueles que estão produzindo arte e cultura, nem somente os gestores públicos. Nesse sentido, é centralidade neste artigo pensar os diversos espaços públicos como potenciais locais para fruição cultural e que são (ou deveriam ser) usados por todos os moradores da cidade. Por conta disso, cabe questionarmos como esses espaços são pensados, organizados, construídos e utilizados.

### **3. Políticas Públicas e processos de identificação na cidade contemporânea**

Primeiramente, destacamos que nossa concepção de políticas públicas tem por base a conceituação de Amorim et. al (2018).

Políticas públicas são ações sob responsabilidade do Estado, decorrentes de garantias constitucionais e que ultrapassam ações de governos específicos. Sua oferta e qualidade devem ser fiscalizadas e cobradas pelos cidadãos e cidadãs. A mídia, sobretudo, em sociedades democráticas, deve desempenhar papel decisivo nesse

---

<sup>55</sup> <http://www.portaltransparencia.gov.br/localidades/5103403-cuiaba>.

acompanhamento, por isso suas ações devem ser observadas com cuidado. (Amorim et. al., 2018, p. 1-2).

Salienta-se ainda que a participação social é um item que, necessariamente, deveria estar presente para construção e avaliação das políticas públicas. Afinal, falar em “pública” não teria sentido se for apenas uma ação unilateral de governos, por meio de gestores públicos e suas equipes.

É importante pontuar também que em “democracias estáveis, o que o governo faz ou não faz é passível de ser formulado cientificamente e, principalmente, analisado por pesquisadores” (Santos, 2015, p.85). Tendo isso em vista e para analisar as ações dessas políticas relacionadas aos espaços públicos e a Cuiabá 300 anos, considera-se que

além de uma forma de gestão pública, o conceito [políticas públicas] é também um processo de formulação de políticas no qual os governos traduzem seus propósitos em programas e ações, que produzem resultados ou as mudanças desejadas. Nesse contexto, o diálogo com a sociedade e com os diferentes grupos de pressão pode e deve ocorrer na elaboração e no acompanhamento das ações. (Santos, 2015, p.85).

Seguindo essa lógica, as políticas públicas se desdobram em planos, programas, projetos, entre outras formas de ação para atingir os objetivos e as metas propostas pelo governo. Ademais, após essas ações serem colocadas em prática, devem ser acompanhadas, por meio de monitoramentos, e, posteriormente, devem ser avaliadas. Assim, o Cuiabá 300 Anos é um desdobramento de políticas municipais, algumas resultantes de várias gestões anteriores, mas que na gestão de Emanuel Pinheiro ganhou centralidade.

Desse modo, consideramos que – em sua maioria – o que analisamos aqui, de fato, não se constitui como políticas públicas, pois suas ações vinculam-se a gestões de governos específicos, com um viés político-partidário, e a participação, por vezes, não é um fator considerado; por fim, a maioria da mídia local não desempenha papel decisivo no acompanhamento de políticas locais (Amorim et. al., 2018).

Mas é somente a partir da concepção e desenvolvimento de políticas públicas (de fato e com efetividade) é que podemos rever as questões acerca do direito à cidade, pois elas dão base para que se possa anunciar as sobreposições e as tensões da cidade contemporânea e apontam para um caminho de se estudar o que os modos de ocupar o espaço público dizem sobre Cuiabá e sobre a cidade contemporânea. E, partindo daí, poderemos desenhar caminhos de como sobreviver na Cuiabá contemporânea.

Qual é a imagem da nossa cidade e o que representa em nossa bagagem cultural? São os casarões antigos preservados, pintados, imaculados? São as avenidas, viadutos e trincheiras que facilitam a circulação de automóveis? O que diz o cotidiano na construção dessas imagens? Na construção da nossa maneira de nos relacionarmos com o espaço?

Cuiabá se encontra num ponto de questionamento, a comemoração é um olhar para os 300 anos que passaram ou aos 300 por vir? Esse é um esforço para enxergar os processos na atual Cuiabá, partindo do olhar sobre a cidade enquanto produto da cultura contemporânea. De forma a percebermos que, mesmo em época de intervenções questionáveis, muito ainda persiste em Cuiabá e cabe a nós e - em parte - a esta análise aqui brevemente apresentada<sup>56</sup>, evidenciar que as pistas das nossas culturas estão por toda parte. Pois elas estão associadas às nossas experiências cotidianas no espaço público, e é esse o nosso patrimônio.

O exercício de identificação é um importante passo para a construção de leitura da cidade. E ler cidade talvez nos indique maneiras de entender diferentes cotidianos e, principalmente, (re)conhecer a cidade em nosso cotidiano. E está aí a ação importante: ler a cidade. E, para além da nossa experiência cotidiana da cidade, a nossa leitura também é resultante da maneira de como ela está sendo representada. Dessa forma, como construímos as nossas leituras quando ficamos reféns de uma representação da cidade

---

<sup>56</sup> Este trabalho apresenta apontamentos iniciais da pesquisa de Mestrado "Onde fica Cuiabá: poéticas e cartografias no território cuiabano", iniciada neste ano, pela mestranda Ana Vittori Frigeri; bem como com dados analisados de uma pesquisa sobre planejamentos estratégicos de Cuiabá e sua relação com o tricentenário da capital mato-grossense (Santos, 2018).

contemporânea caótica, da Cuiabá sem planejamento, da Cuiabá de 300 anos, entre outros discursos que tomam contam e simulam as nossas experiências (e, portanto, cotidianos) na cidade?

Além disso, a questão de representação da cidade feita pelo poder público local, por meio da cultura, em geral, baseia-se em divulgar maciçamente apenas alguns tipos de expressão cultural, por exemplo as “culturas populares” – siriri e cururu – como é possível ver na imagem 3. (Santos, 2018). Ademais, podemos observar outras contradições quando a pauta é cultura local, sendo que tal fato não se restringe unicamente a uma gestão de governo local, pois se nota esse fato, por exemplo, entre políticas desenvolvidas entre 2014 e 2017.

**Figura 7 Capa do subitem Identidade Organizacional, que compõe o Plano Estratégico 2017-2023, que reforça a imagem da dança siriri como cultura cuiabana**



**Fonte 3 (Cuiabá, 2017).**

Ainda falando sobre as contradições e cultura local, questiona-se o lugar ocupado pela cultura nas "políticas públicas". Cuiabá é um

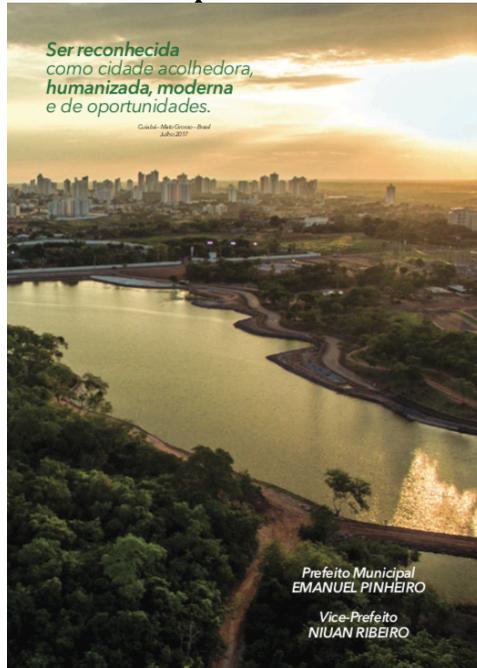
dos municípios brasileiros que não fez adesão ao Sistema Nacional de Cultura, bem como, tomando por base a estrutura organizacional, não tem uma secretaria específica para a pasta, sendo essa dividida com Esporte e Turismo. Por consequência, o orçamento para a cultura também, assim como programas e projetos, é dividido com essas áreas (Santos, 2018). Por outro lado, pensando no tricentenário da Capital, foi criada uma secretaria extraordinária, a Secretária Extraordinária Cuiabá 300 anos, no qual a cultura foi um dos itens de ação desse órgão. Porém, qual é a importância da cultura nessa data comemorativa? Aliás, a cultura, como quaisquer outras áreas de políticas sociais, deve ocupar um lugar apenas em eventos e/ou celebrações esporádicas? (Santos, 2018).

Como apontamos anteriormente, a ideia de comemorar o tricentenário da capital mato-grossense já constava em planejamentos de gestões municipais anteriores a 2017. Pois “Cuiabá 300 Anos” foi usada pela primeira vez no Plano Estratégico 2012-2019, da gestão do ex-prefeito Francisco Bello Galindo Filho, sendo o documento intitulado “Cuiabá 300 Anos: capital moderna, de oportunidades e sustentável” (Cuiabá, 2012). Na gestão do ex-prefeito Mauro Mendes o tricentenário também teve um papel em suas ações, porém, menor, pois a Copa de 2014 foi a centralidade. Já na atual gestão do Executivo Municipal, a do prefeito Emanuel Pinheiro, volta-se colocar como um dos pilares de políticas municipais a celebração dos 300 anos. Nesse sentido, aponta-se que Cuiabá ratificou a adesão ao Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado, criado em 2012 pelo TCE-MT.

Este Plano Estratégico é fruto da adesão da Prefeitura de Cuiabá ao Programa de Desenvolvimento Institucional (PDI) do Tribunal de Contas do Estado de Mato Grosso (TCE-MT) e dimensiona objetivos e metas a serem alcançados pela administração municipal, para que Cuiabá, seja reconhecida como cidade acolhedora, humanizada, moderna e de oportunidades. O Programa de Desenvolvimento Institucional Integrado (PDI), do TCE-MT, foi ratificado em nossa gestão e pretende elevar o padrão da administração pública visando a melhoria na qualidade dos serviços prestados para uma forma

humanizada, fundamentado no modelo gerencial e com foco em resultados – para o cidadão e sociedade (Cuiabá, 2017, p.11).

**Figura 8 Planejamento estratégico de Cuiabá 2017-2023, elaborado na gestão do atual prefeito Emanuel Pinheiro**





**Fonte 4 (Cuiabá, 2017)**

Seguindo essa linha de pensamento, e segundo a Prefeitura Municipal de Cuiabá, um dos eixos de visão de futuro da gestão Pinheiro é “Fortalecer o turismo e cultura cuiabana”. Apesar disso, bem como em vários outros pontos do Planejamento Estratégico, enfatiza-se o turismo e a cultura cuiabana e se reforçam elementos de cultura local como cenário e/ou pano de fundo desses documentos. A cultura não é apontada como “oportunidade” nem como “força” (Santos, 2018). Muito menos se destacam ações para pensar: patrimônio, museus, direito à cidade, participação social para se construir essas políticas em comemoração aos 300 anos. Questiona-se: quem melhor do que os próprios cidadãos para pensar e propor, junto ao poder público e outros atores sociais, o que significa o tricentenário da Capital?

Em alguns momentos, os cuiabanos e os que moram na capital mato-grossense deparam-se com propostas para os espaços públicos e a cultura com elementos, ações e políticas, em geral, alheias a própria realidade e sentimento de pertencimento local. Exemplo disso é a catedral de Cuiabá, a Catedral Basílica Senhor Bom Jesus de Cuiabá,

que foi fundada em 1722 e sua história se mescla com o próprio desenvolvimento de Cuiabá, mas que passou por diversas reformas, sendo em 1968 implodida e reconstruída em 1973.

Esse movimento de renovação destrutiva atinge seu paroxismo aos 14 de agosto de 1968, quando uma multidão se reúne em torno da praça da matriz por ocasião de um lastimável espetáculo: a demolição da catedral do Senhor Bom Jesus de Cuiabá, construção tão antiga quanto a cidade nascida sob sua proteção. À população coube decidir, num plebiscito, o estilo da nova igreja. Clássico ou moderno? A julgar pela obra do arquiteto Benedito Calixto, inaugurada em 1973, deu empate. Terminava sem vencedores a primeira fase de modernização da arquitetura regional, com um templo de formas duras, pesadas, pseudomodernas roubando o lugar do monumento que balizava a identidade histórica da cidade - sua pedra Muiraquitã. À dinamitação da catedral seguiu-se o boom da arquitetura moderna pelo interior de Mato Grosso. (Castor, 2010, p.11).

Nessas várias mudanças, às vezes sem levar em conta os contextos locais (sejam eles sociais, culturais ou históricos), objetos culturais que compuseram os vários momentos dessa história foram perdidos, mas há ainda algumas peças e obras que integram o acervo do Museu de Arte Sacra de Cuiabá. No entanto, esse Museu, como informado anteriormente, passou quase dois anos fechado ao público, tendo retomado suas atividades em 2019 e possui parte de seu acervo - incluindo peças da antiga Catedral - que necessitam constantemente de manutenção e/ou restauro, porém o dinheiro destinado ao local, por vezes, só é suficiente para manutenção do espaço físico. Ademais, a própria Catedral não havia tido nenhuma reforma por 40 anos, mas foi pintada e passou por adequação do acesso às pessoas com deficiência, obras iniciadas em 2017 e concluídas em 2019. (Soares, 2018).

Voltando as ações relativas ao tricentenário de Cuiabá, notamos que elas ganharam uma dimensão muito maior do que um programa. Além da criação da Secretaria Extraordinária para ações comemorativas, que integrou diversas áreas como infraestrutura e

sociais, Cuiabá 300 anos virou um verdadeiro *slogan* da gestão Emanuel Pinheiro. Podemos verificar isso no item “Oportunidades” do Planejamento Estratégico, que lista “Cuiabá 300 anos” nessa categoria, bem como vários outros pontos desse documento, nos quais o tricentenário é repetidamente enfatizado. Mas, afinal, de qual Cuiabá e visão acerca do espaço público que esse “programa-slogan” fala? Algumas respostas para essa questão podem ser pensadas a partir do Plano Estratégico (Cuiabá, 2017).

O maior desafio para a Cuiabá dos 300 anos é o de proporcionar aos cidadãos cuiabanos um atendimento digno e respeitoso em todas as áreas e serviços de responsabilidade da Prefeitura, na direção de sua humanização. Assim, propomos essa Agenda Estratégica para **resgatar a sua identidade histórico-cultural** de uma Cuiabá tricentenária, que eleve a autoestima das pessoas, da sociedade, reavivando o orgulho de **ser cuiabano** – de quem escolheu para viver na capital mais calorosa do território nacional. Dessa forma, inúmeras obras estruturantes, estratégicas e impactantes estão previstas para a Capital, nesse momento tricentenário, a despeito da crise atual, que assola nosso País, como a reestruturação do Mercado do Porto e do Mercado Municipal, implantação de novos parques florestais, reestruturação do Horto Florestal, trincheira no cruzamento entre a avenida Itália e a avenida das Torres, viaduto na avenida Beira Rio, próximo à ponte Sérgio Mota, e torre com restaurante giratório com vistas para toda a Capital, no Morro da Luz. Por fim, a maior obra será o Contorno Leste, com 18 quilômetros de extensão, ligando o Coxipó à Rodovia Emanuel Pinheiro (MT-251) e beneficiando diretamente a 21 bairros, entre outras. (Cuiabá, 2017, p.07, grifos nossos)

Complementamos ainda que, ao final da mensagem do prefeito Emanuel Pinheiro no Plano Estratégico, essas ações são apresentadas como “presentes à querida Cuiabá que se aproxima de completar seus 300 anos”. Por esse e outros trechos que analisamos essas ações estão

mais vinculadas a objetivos pontuais de governo, para dizer o mínimo, e não como políticas (de fato) públicas, bem como reforçarmos que a opção por referir-se a serviços de reestruturação da infraestrutura urbana como “presentes” é totalmente contrária a nossa visão de políticas públicas e, até mesmo, de política de governo. Afinal, tais ações deveriam integrar o programa político (e quiçá de políticas públicas) de quaisquer gestões municipais, pois se referem ao desenvolvimento da cidade, em suas várias perspectivas, tais como infraestrutura predial, estrutura viária, ações de melhoria do espaço público, de atenção à cultura e seus patrimônios, ao direito à cidade, entre outras ações correlatas em prol do bem-estar e desenvolvimento cultural local.

Salientamos também que, mesmo essa mensagem referindo-se prioritariamente às obras de infraestrutura, foram anunciadas e constam no Plano Estratégico – e outros documentos como LOA e Plano Plurianual (PPA) – ações culturais comemorativas aos 300 anos (Santos, 2018). É a partir disso que buscamos fazer a análise sobre espaço público, patrimônio e cultura nas propostas e iniciativas dos 300 anos de Cuiabá.

A comemoração do tricentenário da capital mato-grossense reforçou as imagens da cidade antiga, visto a necessidade de reprodução de ícones da arquitetura colonial para representar o evento. No entanto, o que isso representa e revela sobre as nossas experiências na cidade? Acreditamos que “quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido. Sobrevalorização dos mitos de origem, e dos signos de realidade” (Baudrillard, 1981, p.14). Assume-se assim um discurso unilateral da realidade, em que a nostalgia predomina, congelando as representações da cidade numa imagem parada no tempo. “Mas em que é que se torna quando se divulga em ícones, quando se desmultiplica em simulacros?” (Baudrillard, 1981).

Falando sobre cidade, é preciso entender que forças atuam tanto sobre a produção do espaço quanto nas formas em que ela é representada, abrindo espaço para a imposição de discursos - e a simulação também é em si constituída de um discurso que dispensa a realidade - a simulação se torna a própria realidade. Os discursos da realidade sobrepõem um possível entendimento de cotidiano - e, portanto, ofuscam as nossas leituras de cidade.

A ideologia não corresponde senão a uma malversação da realidade pelos signos, a simulação corresponde a um curto-circuito da realidade e à sua reduplicação pelos signos. A finalidade da análise ideológica continua a ser restituir o processo objetivo, é sempre um falso problema querer reinserir a verdade sob o simulacro. (Baudrillard, 1981).

#### **4. A cidade ‘planejada’ versus cartografias do cotidiano**

A partir dos problemas expostos brevemente, e da problemática central (análise das propostas de políticas para cidade em função dos 300 anos de Cuiabá), acreditamos que o lugar destinado para o patrimônio e para museus é restrito a uma parte da cidade - centro antigo - e, mesmo assim, em sua maioria as ações não levam em consideração o próprio contexto local, processos de identificação e pertencimento dos cuiabanos e/ou moradores da capital mato-grossense. A ideia de uma cidade moderna e "planejada", por vezes, sobrepõe-se aos modos de sentir o espaço público, sobretudo, reconhecendo e destacando o pertencimento com o patrimônio cuiabano que resiste às políticas modernizadoras. Por outro lado, defendemos aqui a hipótese de se pensar políticas para cidade, incluindo para patrimônio, a partir da ideia de cartografias do cotidiano.

Quando se fala em representação da cidade, além da reprodução das imagens “representativas da cidade”, podemos falar também da cartografia - tanto como reprodução quanto como simulação. “O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território - precessão dos simulacros - é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa”. (Baudrillard, 1981).

No planejamento urbano, por exemplo, não se busca representar uma realidade pela cartografia, pelo contrário são os mapas que irão ditar o zoneamento, as áreas de expansão, é uma visão “macro” de fora em que os próprios mapas simulam a cidade vivida em forma de uma cidade planejada, mas onde fica o cotidiano nessas representações - e conseqüentemente nas políticas públicas para a cidade?

E para além do discurso do “planejamento urbano estratégico”, que outras leituras e discursos poderíamos incluir na construção de cartografia? Talvez a experiência cartográfica poderia trazer também novas luzes sobre como entender (e representar) o cotidiano. Seria então uma experiência de cartografias do cotidiano? É preciso repensarmos a dimensão da simulação na cartografia, assim como no entendimento de cotidiano para transformar a maneira como estamos lendo a cidade e, portanto, a maneira como estamos nos apropriando dela.

Seria possível incluir a leitura de cotidiano na produção de cartografia? Pensar sobre a cartografia enquanto simulação, mas para além disso, talvez como possibilidade de representações - incluindo-se outros discursos que não “oficiais” e principalmente as dimensões da vida cotidiana. Repensar a dimensão do discurso nas produções de cartografias, e conseqüentemente na produção de leitura sobre a participação individual no território presente - na cidade: o território do espaço público - é uma possibilidade de (re)apropriação.

## **Bibliografia**

Amorim, A. et. al. (2018, junho). Burocráticas, acríicas e distantes da sociedade: um olhar sobre as notícias de políticas públicas na mídia local de Uberlândia/MG. *Anais do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, Belo Horizonte, MG, Brasil. Recuperado em 15 julho, 2019, de <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0529-1.pdf>.

Baudrillard, J. (1981). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água. Brasil. Ministério do Turismo. (2015). *Índice de Competitividade do Turismo Nacional: Cuiabá*. Recuperado em 08 julho, 2019, de [http://www.turismo.gov.br/sites/default/turismo/o\\_ministerio/publicacoes/Indice\\_competitividade/2015/Cuiaba\\_RA\\_2015.pdf](http://www.turismo.gov.br/sites/default/turismo/o_ministerio/publicacoes/Indice_competitividade/2015/Cuiaba_RA_2015.pdf).

Brasil. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas. (n.d). *IBGE Cidades - Cuiabá*. Recuperado em 20 junho, 2019, de <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mt/cuiaba/pesquisa/38/47001?tipo=ranking>.

Brasil. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas - IBGE. (2014). *Perfil dos Estados e dos Municípios Brasileiros*. Recuperado em 15 julho, 2019, de <https://ww2.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/2014/default.shtm>.

Brasil. Ministério do Turismo. (2018). *Programa de Regionalização do Turismo: Metodologia*. Recuperado em 07 julho, 2019, de [http://regionalizacao.turismo.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=88&Itemid=271](http://regionalizacao.turismo.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=88&Itemid=271).

Brasil. Ministério do Turismo. (2017). *Mapa do Turismo no Brasil: Programa de Regionalização do Turismo*. Recuperado em 07 julho, 2019, de <http://www.mapa.turismo.gov.br/mapa/init.html#/home>.

Cuiabá (2014). *Mapa Turístico: roteiros de fé, cultura e sabores cuiabanos – Cuiabá: capital do Pantanal e do agronegócio*. Recuperado em: 17 junho, 2019, de <http://www.cuiaba.mt.gov.br/storage/webdisco/2014/07/09/outros/a0a1b90ec7f32d4b27a9833ae2c414c2.pdf>.

Cuiabá. Prefeitura Municipal de Cuiabá. (2012). *Plano Estratégico 2012-2019: Cuiabá 300 Anos*. Recuperado em 20 junho, 2019, de <http://transparencia.cuiaba.mt.gov.br/transparencia/servlet/wmcontaspublicas?PM>.

Cuiabá. Prefeitura Municipal de Cuiabá. (2013). *Plano Estratégico 2013-2023: Cuiabá: Capital do Pantanal e do Agronegócio*. Recuperado em 20 junho, 2019, de <http://transparencia.cuiaba.mt.gov.br/transparencia/servlet/wmcontaspublicas?PM>.

Cuiabá. Prefeitura Municipal de Cuiabá. (2017). *Plano Estratégico 2017-2023*. Recuperado em 20 junho, 2019, de <http://transparencia.cuiaba.mt.gov.br/transparencia/servlet/wmcontaspublicas?PM>.

Costa, Ricardo Silveira. (2010, novembro). Modernidade e primitivismo na arquitetura de Mato Grosso. Confrontos da segunda metade do século 20. *Vitruvius*. Ano 11, n. 126.05. Recuperado em 15 julho, 2019, de <http://ww.arquiteturismo.com.br/revistas/read/arquitextos/11.126/3637>.

Frigeri, Ana Vittori. (2018, fevereiro). Guia de Identidades de Cuiabá Contemporânea. Registro de um olhar sobre a cidade em busca de vestígios de novas identidades. Trabalho Final de Graduação. Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Arquitetura, Engenharia e Tecnologia. Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. Recuperado em 12 julho, 2019, de <https://issuu.com/anafrigeri/docs/merged>.

Fujimori, Bianca. (2018a, maio 31). Sete museus e uma biblioteca estão fechados em Cuiabá. *Mídia News*. Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. Recuperado em 11 julho, 2019, de: <https://www.midianews.com.br/cotidiano/sete-museus-e-uma-biblioteca-estao-fechados-em-cuiaba/325300>.

Fujimori, Bianca. (2018b, abril 29). Família vê descaso e diz que vai manter Museu de Pedras fechado. *Mídia News*. Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. Recuperado em 11 julho, 2019, de: <https://www.midianews.com.br/cotidiano/familia-ve-descaso-e-diz-que-vai-manter-museu-de-pedras-fechado/323087>.

G1 MT. (2019, abril 24). Museu do Morro da Caixa D'Água Velha em Cuiabá deve ser reaberto nesta 4ª após passar por revitalização. Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. Recuperado em 15 julho, 2019, de <https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2019/04/24/museu-do-morro-da-caixa-dagua-velha-em-cuiaba-deve-ser-reaberto-nesta-4a-apos-passar-por-revitalizacao.ghtml>.

*Lei nº 6252, de 11 de janeiro de 2018*. (2018). Estima a receita e fixa a despesa do município de Cuiabá para o exercício financeiro de 2018. Lei Orçamentária Anual. Cuiabá, MT, Recuperado em 17 jun. 2019, de: <http://transparencia.cuiaba.mt.gov.br/transparencia/servlet/wmcontaspublicas?LOA>.

*Lei nº 6248, de 21 de dezembro de 2017.* (2017). Dispõe sobre o Plano Plurianual para o Quadriênio 2018-2021. Plano Plurianual 2018-2021. Cuiabá, MT: Câmara Municipal de Cuiabá.

Santos, Giordanna Laura da Silva. (2015). *Participação social no Colegiado Setorial de Culturas Populares, do Ministério da Cultura (MINC): uma análise dos canais comunicacionais e participativos, de 2010 a 2014.* Tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, Bahia, Brasil.

Santos, Giordanna. (2018, setembro). Mídia local, museus e turismo: quais os legados a marca 'Cuiabá 300 Anos' deixará? Revista Iberoamericana de Turismo- RITUR. V. 04. p.115-137.

Soares, Denise. (2018, abril 05). Igreja mais antiga de Cuiabá guarda cripta com restos mortais de personalidades, arte de polônês e histórias curiosas. G1 MT. Cuiabá, Mato Grosso, Brasil. Recuperado 14 julho, 2019, de: <https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/igreja-mais-antiga-de-cuiaba-guarda-cripta-com-restos-mortais-de-personalidades-arte-de-polones-e-historias-curiosas.ghtml>.

# **A EXPANSÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DIANTE DAS TECNOLOGIAS DIGITAIS: ENTRE O ATUAL E O VIRTUAL**

**Carmen Lucia Souza da Silva**

Universidade Federal do Pará, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-2487-1823>

## **1. Introdução**

Experienciar o patrimônio cultural, na contemporaneidade, constitui-se, cada vez mais, um movimento de transformação, de contínuo processo, com as afetações dela decorrentes, já que a passagem por universos simbólicos que se cruzam pressupõem fusões, hibridismos, mutações. Ao mesmo tempo algo que precisaria ser compreendido como outra forma de vivenciar o patrimônio para além dos códigos representativos para os quais foram concebidos. Portanto, propõe-se aqui refletir sobre a vivência do patrimônio cultural em tempos e espaços expandidos, entendidos como sobrepostos, não-lineares e dinâmicos. Mais especificamente, pensar sobre o caráter transcendental do patrimônio cultural tensionado pelas tecnologias digitais e em rede, seja em reconfigurações da materialidade e da imaterialidade, mas também devir em fluxo em sociedades complexas.

O encontro entre as tecnologias digitais e o patrimônio cultural evidencia o caráter transitório deste diante de outro paradigma motivado por aquelas. Evidencia posto que os bens culturais estão sujeitos ao movimento contínuo do mundo, e passam por constantes contestações, já que as sociedades se transformam e podem inclusive questionar ou ampliar seu estatuto social, enquanto patrimônio cultural, resultante de processos identitários e de memória coletiva. Quem poderia dizer, quando da criação, no Brasil, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1937, que precedeu o atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que o Samba do Rio de Janeiro e o Carimbó do Pará se tornariam Patrimônios Culturais Imateriais do País, em 2007 e 2014, respectivamente, mais de um século depois de serem considerados

contravenções punidas com multas e prisões? Ou o Círio de Nazaré, de Belém do Pará, em 2013, e a Roda de Capoeira, em 2014, serem inseridos na Lista Representativa de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, segundo a UNESCO, quando em suas origens eram vivenciados, em maioria, pela população de baixa renda e excluída?

Conquistas resultantes das lutas, e da resistência identitária, de grupos marginalizados que até então não tinham suas origens, manifestações e tradições reconhecidas como patrimônio e dignas de salvaguarda. O próprio reconhecimento oficial do patrimônio imaterial é historicamente recente, e tem como alguns de seus marcos, no Brasil, a Constituição de 1988 e o decreto 3.551/2000 que instituiu o Registro dos Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Mundialmente, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial em 2003.

A trajetória do reconhecimento do patrimônio cultural imaterial pode servir de referência para refletirmos sobre novas concepções de patrimônio. Diante do digital, o patrimônio cultural segue em transformação, assim como ocorreu com a categoria ou dimensão imaterial, mas de forma mais dinâmica e acelerada. Mesmo que haja controvérsias sobre o seu presente estatuto e reconhecimento, o patrimônio mobilizado pelas tecnologias digitais se vê diante de questionamentos sobre o devir, mais do que o ser. O devir, ou o sempre vir a ser, está na própria reflexão sobre o virtual, como aborda Lévy (1996), quando trata das mudanças em curso na sociedade, ainda na década de 1990:

Certamente nunca antes as mudanças das técnicas, da economia e dos costumes foram tão rápidas e desestabilizantes. Ora, a virtualização constitui justamente a essência, ou ponta fina, da mutação em curso. Enquanto tal, a virtualização não é nem boa nem má, nem neutra. Ela se apresenta como o movimento do 'devir outro' - ou heterogênesse - do humano. (Lévy, 1996, p. 11-12).

Nesse processo de mutação, Deleuze argumenta que o “virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual” (Deleuze, 1988, p. 196-197). Em oposição ao atual, define o virtual “como uma estrita parte do objeto real - como

se o objeto tivesse uma de suas partes no virtual e aí mergulhasse como numa dimensão objetiva” (Deleuze, 1988, p. 196-197). Para a questão do patrimônio, e sobretudo diante do digital, a compreensão do virtual como parte do real auxilia no entendimento dos elos entre materialidade e da imaterialidade, e seus desdobramentos, diante de outras possibilidades de expansão cultural. Contudo, como podemos relacionar a oposição entre ato e potência para os estudos sobre o patrimônio diante do digital e do virtual? Antes de prosseguirmos com essa problematização propomos ir ao empírico como um percurso necessário para sua melhor compreensão. Resultante de pesquisa, este percurso, antes de ser visto como uma aplicação de tecnologias digitais em experimentos com patrimônio cultural, deve ser observado como um caminho investigativo de transcódificações urbanas que nos fornece elementos para pensar o patrimônio diante deste outro paradigma. Compreensões que, portanto, retomaremos mais adiante.

## 2. Além dos códigos

Há quase dez anos iniciamos a pesquisa sobre o patrimônio cultural presente nas praças de Belém do Pará, no Brasil, e sua virtualização, como abertura para outros usos, na internet, visando o diálogo interdisciplinar entre as áreas da Museologia, Educação e Turismo. Através do projeto denominado *Transcodificações Urbanas*<sup>57</sup> realizamos pesquisa sobre os monumentos em documentos, em parte

---

<sup>57</sup> Desenvolvido desde 2011 na Universidade Federal do Pará e vinculado ao curso de Museologia, o projeto *Transcodificações Urbanas: virtualização dos monumentos de Belém* já realizou a virtualização de dez ambientes de patrimônio cultural da capital paraense, monumentos erguidos em praças públicas. Para as virtualizações são utilizados modelagem 3D e criação de cenários interativos, onde é possível navegar em primeira pessoa, como em um game. Nestes ambientes imersivos, construídos em parceria com o curso de Engenharia da Computação, também da UFPA, por meio de bolsas concedidas através do projeto a estudantes e cooperação de docentes, são ainda inseridas informações resultantes de pesquisa histórica e artística, que podem ser consultados pelo usuário. Às dez virtualizações desenvolvidas pelo *Transcodificações Urbanas* somam-se outras duas realizadas pelo projeto *Museus e Patrimônio*, igualmente vinculado ao curso de Museologia, todas disponíveis em: <[www.monumentosdebelem.ufpa.br](http://www.monumentosdebelem.ufpa.br)>. Diversos 2011-2019.

restritos a Bibliotecas e Arquivos Públicos, como leis, relatórios de gestão, estudos para restauração e conservação, além de textos de jornais de época. Em paralelo, outra frente desenvolvia estudos em tecnologia, para criação dos espaços interativos que permitissem não só ter acesso às informações documentadas, através de consulta *on line*, mas permitissem ainda novas formas de vivenciar o patrimônio cultural em ambiente imersivo. Chamamos então as visitas virtuais dos monumentos, em ambiente interativo com modelagem 3D, de virtualização, termo que mais adiante problematizaremos.

No projeto, o primeiro ambiente a ser virtualizado foi o conjunto de elementos monumentais da Praça Floriano Peixoto, localizada no bairro de São Brás, erguidos em homenagem a antigo governador do Estado, Lauro Sodré, em projeto do arquiteto Francisco de Paula Lemos Bolonha e obras comandadas pelo engenheiro Nicholas Chase, cuja inauguração ocorreu em 1959. As cinco esculturas, distribuídas em três grupos, são do artista modernista Bruno Giorgi, que naquele mesmo ano, 1959, também desenvolvia projetos na cidade que se tornaria capital federal, como a escultura “Os Guerreiros”, localizada na Praça dos Três Poderes, em Brasília, inaugurada no ano seguinte. Conhecida ainda como “Os Candangos”, esta escultura e os grupos escultóricos da Praça Floriano Peixoto em Belém são da mesma fase artística do autor.

Para modelagem e construção do ambiente interativo, disponível para visita no site do projeto ([www.monumentosdebelem.ufpa.br](http://www.monumentosdebelem.ufpa.br)), partimos do conjunto monumental no espaço, composto pelos três grupos escultóricos até então presentes no local, em 2011. Entre eles, os três elementos em bronze que formavam o segundo grupo escultórico, que representavam o “Trabalho”, à esquerda do ponto de vista do observador, a “República”, ao centro, e as “Artes”, à direita. Na figura 1, o triádico aparece parcialmente encoberto por tapume, em processo inicial de recuperação da praça e do conjunto monumental, em 2011. Naquele momento, percebe-se que as esculturas estão com as partes superiores completas. Meses depois desaparece a cabeça da escultura “Trabalho”.



Figura 1: Mural com as três figuras em bronze, cercado por tapume, no processo inicial de recuperação.

Fonte: Carmen Silva, 2011

A virtualização do conjunto monumental ocupou quase todo o ano de 2012, já que era necessário não só realizar pesquisa histórica e artística sobre este e outros patrimônios, até então com registros dispersos e de acesso limitado, mas, concomitantemente, desenvolver investigação em tecnologia, pois se tratava do primeiro a ser virtualizado, para criação de ambiente imersivo que permitisse o

deslocamento do visitante de forma mais livre, com possibilidade de “paradas” para observação e maior interação.

Optamos pela modelagem 3D para simular ao máximo as obras originais. Enquanto realizávamos o processo de virtualização (figura 2), a Prefeitura da capital finalizava a recuperação da praça, e quando foi reinaugurada um dos elementos do segundo grupo escultórico, a figura em bronze que representava o “Trabalho”, já não estava presente (figura 3). No seu lugar, uma placa indicava que tinha sido retirada para restauro, e estava no Museu de Arte de Belém.



Figura 2: virtualização do conjunto de elementos monumentais da praça Floriano Peixoto. Em destaque o mural com o segundo grupo escultórico.

Fonte: Transcodificações Urbanas



Figura 3: Mural com a ausência da escultura “Trabalho”  
Fonte: Carmen Silva, 2011

No decorrer dos anos não só a escultura o “Trabalho” não retornou ao seu ambiente, a praça pública, assim como os outros elementos deste conjunto escultórico igualmente desapareceram. A segunda a sair de cena foi a escultura “Artes”, deixando a figura central, a “República” (figura 4), seguir sozinha como observadora das manifestações públicas que rotineiramente acontecem no também conhecido como Complexo de São Brás, por abarcar outros monumentos de patrimônio cultural, o Mercado do bairro e a Caixa d’água de ferro, inaugurados, respectivamente, em 1911 e em 1885.



Figura 4: Até então remanescente da tríade, elemento escultórico “República”, abaixo no mural com pichações, ainda presente na manifestação das mulheres intitulada “Ele não”, em outubro de 2018, às vésperas das eleições presidenciais.

Fonte: Carmen Silva, 2018

No prosseguimento do processo de apagamento do patrimônio cultural, e por que não dizer em metáfora do tempo político, a figura da “República” teve o mesmo destino que as demais, igualmente sucumbiu, desaparecendo do espaço público nos nublados dias de novembro de 2018, restando apenas o mural, onde ficava o triádico, agora repleto de mensagens de uma época, em pichações (figura 5). O desaparecimento das duas esculturas, “República” e “Artes”, e de parte da outra, “Trabalho”, é atribuído a furtos e vandalismo, mas principalmente ao descaso do Poder Público com a preservação do patrimônio cultural. Resistentes, seguem os dois grupos escultóricos restantes, inclusive a escultura Vitória (ao fundo da figura 5), que do alto do obelisco parece testemunhar a ausência de salvaguarda, que os atinge.

A ausência das esculturas no espaço físico nos remete à presença na virtualização. Como a recuperação das obras é quase impossível, já que não se sabe qual destino tiveram, passam a existir unicamente no plano virtual, onde a memória pode encontrar ambiente representativo para além do mural vazio na praça. Assim, a virtualização passa a ser a camada mais evidente do patrimônio fisicamente não mais existente, mas presente na memória e em outro espaço sobreposto à camada física.

Virtualização que é, portanto, fortalecida, posto que é acelerado e contínuo o processo de atualização, a partir da ausência material que torna o virtual ainda mais presente. Não só na WEB, onde é navegável a partir site do projeto, a virtualização do conjunto de elementos monumentais que ora abordamos está também acessível à palma da mão, através do aplicativo igualmente desenvolvido no interior do *Transcodificações Urbanas*, denominado Patrimônio Urbano Virtual (PUV), disponível para android (figura 6). Elaborado com os princípios imersivos da versão para WEB, o aplicativo dispõe de navegação mais interativa, com botões para contato direto na tela, e outros recursos, como mapas de localização dos monumentos.



Figura 5: Ausência do triádico no mural, que também compunha o segundo grupo escultórico. Ao fundo, a escultura Vitória “observa” do alto o descaso do poder público com o patrimônio cultural da cidade.

Fonte: Carmen Silva, 2019



Figura 5: Virtualização do conjunto escultórico disponível no aplicativo PUV

Fonte: Transcodificações Urbanas

No PUV, foram disponibilizados sete monumentos de Belém para visitação virtual. Contiguidades que adquirem outras

propriedades através de *mobile app*, ainda mais próximo das pessoas, pelos recursos oferecidos nos *smartphones*, que associa, por exemplo, a possibilidade de deslocamento nos espaços, virtual e físico, em movimentos simultâneos de toque na tela e caminhar, no sentido amplo de contato com os lugares, como ressignificação do *flaneur* de Baudelaire, agora rizomático, por vezes disperso, mas em busca de vivências e de conhecimento.

Após quase uma década de estudos, e diante do inesperado, mas ao mesmo tempo previsível abandono que resultou na destruição do segundo grupo escultórico do conjunto monumental, em face do descaso do Poder Público com o patrimônio cultural, a virtualização torna-se também resistência, ou (re)existência, em potência que se renova, ressignificada ainda mais pela memória do objeto ausente do ambiente urbano. Assim, Transcodificações Urbanas, nesta e nas outras virtualizações de monumentos, pela quebra dos códigos, pela mutação, pela ruptura nas representações. Virtualizações que tensionam as atualizações do patrimônio cultural, enleando espaços e tempos, em contínuos movimentos de expansão. É para onde iremos, ou retomamos, a seguir.

### 3. Entre o virtual e o atual

É na oposição entre ato e potência que a relação entre espaço e tempo, tão significativa quanto à memória, se torna ainda mais produtiva em seu enlace com o patrimônio cultural. Para compreender essa questão, recorreremos a Bergson (1999), quanto reflete sobre a “imagem-lembrança” e a qualifica como “virtual”, só podendo “tornar-se atual através da percepção que a atrai”. E o filósofo ressalta: “Impotente, ela retira sua vida e sua força da sensação presente na qual se materializa” (Bergson, 1999, p. 148). Portanto, é no movimento no tempo, através de percepções e sensações, que as afetações entre o virtual e o atual se realizam, por espaços. Percurso que também se lança o patrimônio, ao se fortalecer no fluxo da memória.

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um

‘estado virtual’, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura. (Bergson, 1999, p. 280)

Um estado virtual que ativa memória, ponto de partida que a impulsiona, em propulsão por camadas que estão interligadas. Pense-se, contudo, na coexistência entre tempos e espaços, que são dinamizados e fortalecidos pela relação que os liga, pelas trocas entre o virtual e o atual, ou através do deslocamento entre eles. Na relação com o patrimônio cultural, este movimento opera de forma bastante produtiva, já que o deslocamento pelo fluxo da memória pode ocorrer por rotas não-lineares, em camadas de tempos e espaços, cuja coexistência revigora a transmutação entre virtual e atual. Deleuze defende que “não há objeto puramente atual”, e detalha que: “Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. Essa névoa eleva-se de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais se distribuem e correm as imagens virtuais” (Deleuze, 1996, p. 49). E, a partir de Bergson, Deleuze conclui:

Com efeito, como mostrava Bergson, a lembrança não é uma imagem atual que se formaria após o objeto percebido, mas a imagem virtual que coexiste com a percepção atual do objeto. A lembrança é a imagem virtual contemporânea ao objeto atual, seu duplo, sua ‘imagem no espelho’ (Deleuze, 1996, p. 53).

Logo, o patrimônio cultural, material e imaterial, se constituiria através deste sistema de trocas e mutações entre virtual e atual, por tempos e espaços que, ao coexistirem e se interligarem, se expandem. Assim, as virtualizações seriam o processo que tornaria mais evidente esta “imagem virtual” que coexiste com o “objeto atual”, este por vezes ainda mais dinâmico que aquela, como podemos perceber no relato sobre o triádico. Imagem virtual compreendida em sentido complexo, de multiplicação de imagens que também coexistem, se confrontam e

atravessam os espelhos, se sobrepõem, se misturam no fluxo das camadas, se interconectando ainda mais, em redes. Portanto, virtualizar o patrimônio cultural está além da criação de novas representações, de somente digitalizar objetos e espaços públicos, de disponibilizar acervos agora compostos por bytes, de migrar para internet ou estar em oposição ao físico ou presencial. A virtualização dinamiza a memória e é dinamizada por ela.

Por ser dinâmica, a virtualização implica em desterritorialização, deslocamento, passagem pelo “ponto virtual”, ser potência pela possibilidade de se tornar atual. Os ambientes imersivos do projeto objetivam, desta forma, propiciar ao visitante a possibilidade de passar pelo “ponto virtual”, de vivenciar um espaço potencial em seu duplo atual, como espelhamento. Intuito que nos confronta ao dinamismo da passagem pelo *ponto virtual*, proposto por Foucault (2009, p. 415) ao trazer a metáfora do espelho:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre *virtualmente* [itálico nosso] atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que . . . se dirige para mim, do fundo desse espaço *virtual* [itálico nosso] que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele *ponto virtual* [itálico nosso] que está lá longe. (Foucault, 2009, p. 415).

É na passagem, no fluxo, no confronto entre os tempos, e na tensão entre os espaços que a virtualização se processa. A passagem pelo *ponto virtual* permite atravessar o espelho, vivenciar o virtual que coexiste com o objeto atual. Mas, se partirmos do relato que aqui trazemos, pode ocorrer também em contrafluxos, ao sugar, através do espelho, a percepção do objeto, diante do contraponto de que não está mais presente no espaço físico, mas permanece em outro espaço coexistente. Pelos tempos, também múltiplos, atravessa a memória, decantando e enredando os espaços de ausência e presença.

Para refletir sobre as multiplicidades em questão, seguimos recorrendo a Foucault (2009, p. 411-422) que, ao explicar os conceitos de heterotopias e heterocronias, lembra do “entrecruzamento fatal do tempo com o espaço”. Em oposição às utopias, que são “posicionamentos sem lugar real” ou “essencialmente irreais”, detalha o filósofo, as heterotopias são “lugares reais”, mas são também “espécie de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”, que poderiam ser estudados, através da “contestação simultaneamente mítica e real do espaço que em vivemos”, segundo quatro princípios. O primeiro princípio fundamental da heterotopia, apontado por Foucault, é que todas as culturas criam algum tipo de heterotopia e que elas são uma constante em todos os grupos humanos. Seriam reminiscências desses lugares: colégios internos, o serviço militar para jovens. O segundo princípio aborda diversos usos que a sociedade faz de determinada heterotopia, podendo fazê-la funcionar de forma diferente, como o cemitério, que quase sempre existiu nas sociedades ocidentais, mas que sofreu mutações, se afastando do espaço sagrado da igreja para se instalar em espaços periféricos, “‘outra’ cidade onde cada família possui sua morada sombria” (Foucault, 2009, p. 418).

O terceiro princípio trata da justaposição “em um só lugar vários espaços”. Foucault cita como exemplo o teatro e o cinema, com seus cenários justapostos e projeções de narrativas. Mas poderíamos inserir neste terceiro princípio a encenação do patrimônio cultural nos museus e demais espaços públicos, já que também justapõe lugares de memória e narrativas em um só ambiente. Patrimônio que também pode ser considerado segundo os dois outros princípios, por ser alvo de criação e de mutações em diferentes culturas. Pode ser estudado

ainda segundo o quarto princípio, que trata do funcionamento das heterotopias. Estas só aconteceriam plenamente quando há ruptura absoluta com a tradição temporal. Assim, têm início e estão ligadas, através de recorte temporal, com a heterocronia, que se forma na acumulação de vários tempos em um único espaço. Os museus e as bibliotecas seriam, segundo o filósofo, heterotopias do tempo, nas quais este “não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo” (Foucault, 2009, p. 419).

A partir desse quarto princípio, por evidenciar mais fortemente o encontro do espaço e do tempo, em camadas interligadas, mas também considerando os princípios anteriores, podemos avançar no estudo do patrimônio cultural diante do virtual, que questiona o seu estatuto eternizante, típico do patrimônio acumulado nos museus tradicionais, para conduzi-lo em um tempo crônico, mas passageiro. O patrimônio diante do virtual se vê em face da volatibilidade do tempo, como estar sujeito ao desenvolvimento constante da tecnologia, que o pressiona a transformações, e ao ainda frágil armazenamento digital, que o coloca em face do risco eterno da efemeridade e da perda da memória.

Por outro lado, o patrimônio virtual ou virtualizado expande o saber, para tempos e espaços que coexistem, que se encontram e que permitem outros encontros, busca eterna da humanidade, que se vê também atingida pelas transformações aceleradas das vivências contemporâneas, fortemente afetadas pelas redes digitais. Philippe Hert já defendia, em 1999, a “internet como dispositivo heterotópico”, por ser “este espaço outro, que tem, entretanto uma realidade efetiva, e que nos dá a oportunidade de construir formas alternativas de encontro” (Hert, 1999, p. 98, tradução nossa). Em outro projeto, o *Cartografias na Internet*<sup>58</sup>, também estudamos estes “(des)encontros”, seja através das redes sociais e locais de fala na internet, sobre patrimônio cultural, seja através de outros mapeamentos, como a aproximação dos museus brasileiros com as tecnologias digitais emergentes, ainda apreensiva e pouco explorada pela maioria.

---

<sup>58</sup> Estudos realizados no âmbito do projeto de pesquisa *Cartografias na Internet: entre Memórias e Patrimônio*, também desenvolvido sob nossa coordenação no curso de Museologia, da Faculdade de Artes Visuais da UFPA.

Encontros, desencontros, reencontros que ocorrem na relação entre as pessoas com essa realidade efetiva, na vivência do patrimônio cultural e virtual, a qual também tem “sistema de abertura e fechamento que, simultaneamente, as isola e as torna penetráveis”, quinto princípio da heterotopia, segundo Foucault (2009, p. 420). A vivência do patrimônio diante do virtual pede passagem por interfaces, como a abertura e o fechamento de plataformas digitais, permissão ou interdito de acesso, o que renova o recorrente debate que atravessa épocas sobre a inclusão e a exclusão.

Dessa tensão podemos partir para o sexto princípio da heterotopia, a partir da reflexão sobre o patrimônio e o virtual. Segundo Foucault (2009), as heterotopias “têm, em relação ao espaço restante, uma função” (p. 420). Qual seria a função do patrimônio cultural, em especial diante do virtual e percebido como uma heterotopia? Seria uma heterotopia de ilusão, que denunciaria como mais ilusório os outros espaços de patrimônio, ou de compensação, outro espaço real, que, meticoloso, evidenciaria ainda mais as tramas na sociedade que o institucionaliza, em relações de poder, mas também de resistência?

Questões abertas ao entendimento, sobretudo se tensionadas por situações trágicas como a que relatamos, onde o descaso com o patrimônio cultural torna mais explícita a relevância do virtual para a preservação e salvaguarda. Quem poderia imaginar que as digitalizações de algumas peças estão entre o pouco que restou do acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro destruído no incêndio de setembro de 2018, após 200 anos de existência? Neste e naquele exemplo as figuras virtuais tridimensionais não foram criadas com o objetivo de substituir os objetos materiais, nem a visita presencial, mas acabaram tomando outro destino. Tornaram-se experiências no processo transcendental de estudos sobre o patrimônio e o virtual, que têm espaço exploratório em diversas áreas do conhecimento, inclusive na Cibermuseologia, com novos questionamentos epistemológicos para o campo, diante da Cultura Digital e ciberconectada.

Processo que segue em devir, já que, como constata Hert (1999), há sempre o desejo de fazer “outras máquinas para criar e explorar as heterotopias” (p. 105). Desejos que estão nas subjetividades, nas sociabilidades, no poder e na resistência, hiperconexões em rede, que transcodificam o patrimônio cultural, em

tempos e espaços expandidos. Mas também são por ele transcodificados, feito sobreviventes que ao emergir nas virtualidades das lembranças tomam consciência da atualidade da existência, desestabilizante.

## **Bibliografia**

Bergson, H. (1999). *Matéria e Memória* - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes.

Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro, graal.

Deleuze, G. (1996). O atual e o virtual. In: Alliez, Éric. *Deleuze Filosofia Virtual*. (trad. Heloísa B.S. Rocha). São Paulo: Ed.34, pp.47-57.

Foucault, M. (2009). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Ditos e Escritos. Vol. 3. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Hert, P. (1999). Internet comme dispositif hétérotopique. In: Le Dispositif. Entre usage et concept. *Hermès*, Paris, n. 25, p. 93-103.

Iphan. (2019). *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em: diversos 2019.

Lévy, P. (1996). O que é o virtual? São Paulo: Ed. 34.

Ufpa. (2019). Universidade Federal do Pará. *Monumentos de Belém – Transcodificações Urbanas*. Disponível em: <http://www.monumentosdebelem.ufpa.br/>. Acesso em: diversos 2019.

**MUSEU EM REVISTA.  
A SEÇÃO 'RELÍQUIAS BRASILEIRAS' DA REVISTA *SELECTA*  
(1929-1930)**

**Aline Montenegro Magalhães**

Museu Histórico Nacional, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-9453-5107>

## **1. Introdução**

O presente capítulo tem por objetivo identificar a imagem do Museu Histórico Nacional (MHN) que foi construída entre os anos de 1929 e 1930, quando o mesmo ocupou a seção "Relíquias Brasileiras" da Revista *Selecta*. Está em jogo conhecer a importância do periódico na época, bem como a da seção na qual foram publicadas reportagens sobre o MHN e seu acervo. Interessa-nos saber quais aspectos da instituição foram sublinhados de modo a atrair o interesse do público leitor. O trabalho integra um projeto de pesquisa dedicado à presença do MHN na imprensa a partir do acervo da Hemeroteca Gustavo Barroso, constituída pelo próprio intelectual cearense que dirigiu o Museu por 35 anos e pela museóloga Nair de Moraes Carvalho. O principal propósito do projeto é compreender a contribuição da imprensa na construção de memórias sobre a instituição. Ou seja, de que maneira, notícias, citações reportagens sobre o MHN tiveram responsabilidade sobre um imaginário a respeito do Museu. Assim, o trabalho se inicia com a caracterização da Hemeroteca Gustavo Barroso preservada na biblioteca do MHN e a análise dessa prática colecionista tão comum a intelectuais, políticos e artistas da sua época. Em seguida, procura compreender a coleção de recortes de periódicos como fonte para a produção do conhecimento sobre os variados temas que aborda, em especial, o MHN sob a direção de Gustavo Barroso. Por fim, a seção "Relíquias Brasileiras" da Revista *Selecta* passa ao foco, sendo compreendida como um espaço de divulgação do MHN através do qual se construiu uma imagem institucional que agora passa a ser nosso alvo de investigação. Por meio dos artigos publicados nessa

coluna, se têm acesso a uma série de informações sobre como se constituía o Museu, entre 1929 e 1930, e a história contada em suas exposições.

## 2. Hemeroteca Gustavo Barroso

Na biblioteca do Museu Histórico Nacional (MHN) há uma coleção de recortes de jornais organizada em cadernos e em maços de folhas soltas, somando um total de 100 volumes. Essa coleção pode ser dividida em três grupos diferenciados pelo tipo de origem do colecionamento.

O primeiro grupo é caracterizado por um "arquivamento da própria vida" (Artiéres, 2013) que Gustavo Barroso realizou pessoalmente. É formado por 26 álbuns abarcando o período de 1907, quando iniciou sua carreira jornalística, ainda em Fortaleza, até 1942. São cadernos, livros-caixa e agendas reutilizados pelo colecionador, que colou, sobre as páginas usadas, os recortes de artigos e reportagens de sua autoria juntamente com notícias e matérias publicadas sobre si e suas obras. O álbum correspondente ao período de 1909 a 1911, por exemplo, foi o livro de atas da república de estudantes "Consulado da China", da qual Barroso foi um dos integrantes quando estudava Direito em Fortaleza. Os manuscritos da "Ata nº 2 da Sessão extraordinária realizada em 07 de agosto de 1909" foram ocultados para sempre com os papéis impressos recortados e pacientemente colados nas páginas da encadernação por Barroso. Entretanto, seu conteúdo foi reproduzido e difundido no terceiro volume de memórias do escritor, *Consulado da China* (1941).

Os álbuns são organizados em ordem cronológica e, em muitos deles, há numeração das páginas, num esforço de construir uma narrativa dos acontecimentos a partir do estabelecimento de uma sequência das notícias selecionadas. Acima de cada recorte, Barroso escreveu à mão o nome do jornal, a cidade e a data da publicação. Há indícios de que parte da organização do arquivo foi realizada em finais da década de cinquenta, pois, entre as páginas dos cadernos, foram encontrados fragmentos de uma agenda de 1957, onde se lê: "Copiar 'As festas do Diário do Estado' em homenagem ao dr. G. Barroso". É possível que se tratasse de reportagens a serem colhidas para a coleção. Entretanto, d. Nair de Moraes Carvalho, museóloga do Museu

Histórico Nacional e colaboradora do colecionador que deu prosseguimento à coleção, afirma que Barroso já fazia esse trabalho muito antes da década de 1950 e que foi ele próprio quem a ensinou a fazer os álbuns de recortes. Talvez ele sempre tenha se preocupado em coletar as notícias e crônicas publicadas e só posteriormente se dedicado a organizá-las de forma sistemática e sequencial.

O segundo grupo da coleção conta 33 maços de recortes soltos, ganhou novo formato e não foi mais realizado pelas mãos do colecionador. O trabalho de recolher recortes de periódicos relacionados a Barroso passou a ser feito por empresas especializadas em *clipping*, que apenas enviava notícias e artigos colados em folhas avulsas, tamanho padrão A5, com a sua logo no cabeçalho e o nome de Barroso sublinhado com lápis vermelho na matéria selecionada. Este grupo contém maços relativos ao período de 1940 a 1966, extrapolando o tempo de vida de Barroso.

O arquivo se estende até 1973 graças ao trabalho de Nair de Moraes Carvalho, que continuou recolhendo e guardando tudo o que encontrava sobre o Museu Histórico Nacional, Barroso e seus escritos na imprensa. Seu trabalho deu origem ao terceiro grupo da coleção de recortes, que se inicia em 1943 e somam 40. São mais organizados do que os do próprio Barroso. Todos foram numerados, contendo um recorte por página. Alguns possuem índice.

Colecionar recortes era uma prática comum entre os homens letrados. O ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, em seu "arquivamento de si", guardava álbuns de recortes junto às correspondências e outros documentos que serviriam ao seu projeto autobiográfico (Fraiz, 2007) Já Pedro Nava relatou em seu Baú de ossos:

Tudo isto intimidade que está comprovada na curiosa coleção de recortes e de retratos de meu Pai – uma daquelas miscelâneas bem do seu tempo e das quais possuo a sua, a de minha mãe, as de meu tio Antonio Salles. Curiosos repositórios para estudo de uma personalidade, onde ainda surpreendo, por parte de meu Pai... (Nava, 1972 p. 99)

Ao organizar fragmentos de periódicos, Barroso parecia recolher-se ao passado de forma solitária, uma vez que seus cadernos não eram compartilhados com leitores, como foram suas memórias de infância. Pode-se dizer que se trata de um arquivo privado sobre a vida pública, onde buscou reunir tudo que a imprensa publicou de sua autoria e sobre sua vida nas letras e na política.

Não há comentários escritos sobre o que estava sendo guardado. Era como se os recortes pudessem falar por si sobre uma trajetória individual. Teria ele a intenção de deixar um arquivo completo de si para ser consultado após a sua morte, talvez com vistas à escrita de uma biografia? Ou estaria apenas “passando a vida a limpo” ao “reviver” seu passado em manchetes? Acreditamos que entre seus objetivos estavam as duas possibilidades, que merecem ser mais aprofundadas em outra ocasião. Um projeto autobiográfico (Lejeune, 2008) justificaria a ânsia colecionista barroense.

Vale destacar aqui a importância dessa hemeroteca como fonte de informação. Seja para análise da escrita de si ou arquivamento do eu produzidos por Barroso, seja para conhecimento e compreensão da sua trajetória pública. Nessa perspectiva procuramos olhar para a coleção de recortes de jornais de Barroso não apenas como uma fonte sobre os acontecimentos ali noticiados ao longo de sua vida, mas como um indício do que o seu autor desejou legar para a posteridade. Enfatizamos não apenas o que foi selecionado na vastidão de papéis reunidos, mas a forma com que serviram a um projeto autobiográfico, à construção de memória e de identidade de um homem público que considerava o esquecimento um castigo, bem nos moldes do que foi identificado na obra de Dante Alighieri, *A Divina Comédia*, por Harold Weinrich (2001).<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> O autor alemão em seu estudo sobre o esquecimento, analisa como essa parte constitutiva da memória se apresenta nas obras de diversos autores da literatura mundial. Ao interpretar a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, Weinrich identifica a escuridão do inferno dantesco com o esquecimento. Nessa perspectiva, o esquecimento é visto como castigo dado aos mortos que, em vida, tinham se esquecido de Deus. Assim, os mortos pecadores suplicam aos vivos que se lembrem deles e as lembranças cheguem a Deus em forma de oração, e que, assim, Deus se compadeça diminuindo o sofrimento daqueles que se encontram nas sombras do esquecimento. (Cf. Magalhães, 2009)

Foi contra o esquecimento que Barroso produziu uma escrita de si em diferentes suportes. A seguinte carta nos ajuda a compreender como Barroso se relacionava com o esquecimento e a falta de reconhecimento pelas suas obras:

O Ceará não se lembra mais de mim. O oficialismo honra-me com o seu desdém, com a sua antipatia. Somente Matos Peixoto, quando Presidente do Estado, me penhorou com as suas homenagens [...] À Pátria tudo se deve dar. À Pátria nada se deve pedir, nem mesmo a compreensão [...] Tenho absoluta certeza que um dia, quando se apagarem com o tempo as paixões de caráter pessoal e político, ser-me-á feita a devida justiça. (Apud Girão, 1987 p. 8 e34)

### **3. O Museu em revista**

Chama atenção o fato de a Hemeroteca ter se estendido por um período de 14 anos após a morte de Barroso. São notícias sobre homenagens póstumas, comentários sobre obras do escritor e alusão a iniciativas suas como o Museu Histórico Nacional e o Curso de Museu, por ele dirigidos até o final de sua vida. Essa característica da coleção nos leva a refletir sobre sua potencialidade como fonte para outros estudos além da produção autobiográfica de Gustavo Barroso. Uma possibilidade de exploração é a reflexão e a análise sobre a presença do Museu Histórico Nacional na imprensa, uma vez que as referências à instituição são muito recorrentes, de modo a apresentar uma relação simbiótica entre o museu e aquele que foi seu diretor por 35 anos. Integram a hemeroteca, por exemplo, farta cobertura sobre a criação, em 1922, com críticas, comentários e notícias a respeito; reportagens sobre as atividades realizadas ao longo do tempo, bem como informes sobre a política institucional durante o período barroseano e posteriormente.

Ao lançarmos esse olhar para a hemeroteca, propusemos à FAPERJ, em 2014, um projeto de pesquisa sobre a escrita da história produzida por Gustavo Barroso na imprensa, procurando caracterizar a historiografia barroseana e o papel do Museu Histórico Nacional nesse investimento. Que imagem a coleção de recortes permite construir sobre o Museu Histórico Nacional na imprensa. Que tipo de

perfil institucional é produzido a partir da seleção e preservação de matérias publicadas em periódicos ao longo de mais de meio século de atividades contínuas (1922-1973).

Para se ter uma ideia, nos primeiros 38 volumes da coleção, sendo os 26 produzidos pelo próprio Barroso e os 10 formados por recortes de empresas de clippings, foram encontrados 157 recortes diretamente relacionados com o Museu Histórico Nacional. Nos cadernos confeccionados por d. Nair de Moraes Carvalho a presença do MHN na imprensa permanece intensa.

A realização dessa pesquisa tem contribuído para análises sobre a escrita da história realizada no Museu, bem como dos diferentes processos de construção da memória institucional. Temos como exemplo um trabalho sobre a produção historiográfica barroseana publicada na seção "Segredos e Revelações da História do Brasil" da revista *O Cruzeiro* entre 1948 e 1960, no qual se identificou a promoção do Museu Histórico Nacional nos artigos que tinham por objetivo tornar a história mais atraente ao grande público, "revelando" curiosidades históricas que não se conhecia nos compêndios didáticos, nem nos bancos escolares. O Museu Histórico Nacional se fazia presente tanto a partir da referência a seus acervos para ilustrar ou comprovar o argumento do autor, quanto nas vezes em que era apresentado como objeto de análise. (Magalhães; Bojunga, 2014)

Ainda como parte do projeto, estamos analisando os escritos sobre história de Gustavo Barroso na revista *Fon-Fon!* na qual Barroso foi diretor de redação entre 1916 e 1947. Há indícios de que Barroso republicou textos lançados anteriormente, na seção "Segredos e Revelações da História do Brasil", o que nos leva à hipótese de que as revistas que circulavam entre 1920 e 1930, nas quais Barroso atuava, seja como diretor, redator ou colaborador, serviram como uma espécie de "ensaio" do projeto historiográfico que veio a público na *O Cruzeiro* entre 1948 e 1960. Um dos indícios é o artigo "Amor e Política: D. Pedro I e a Marquesa de Santos" (Barroso, 11 abr. 1925), publicado em *Fon-Fon!*, na década de 1920, relançado anos depois nas páginas de "Segredos e Revelações da História do Brasil" sob o título "Amor e Política: as três fases da vida amorosa do imperador d. Pedro I documentadas em três preciosas relíquias" (Barroso, 13 nov. 1948).

Aqui nos dedicaremos aos escritos de Barroso na seção "Relíquias Brasileiras" da *Selecta*, revista ilustrada lançada em 1914, no

Rio de Janeiro — então Capital Federal — seguindo o modelo da *Fon-Fon!*, do mesmo grupo editorial, criada em 1907, e seguida pelo periódico *Para Todos*, de 1918 que integrava os mesmos padrões. Segundo as autoras Cláudia de Oliveira, Mônica Pimenta Velloso e Vera Lins, essas revistas "ocuparam lugar marcante na história editorial brasileira, ajudando a moldar as percepções cotidianas e a nossa própria cultura política" (2010: 12). Barroso colaborou para as três que, "desempenharam o papel de mediadoras de saberes, de práticas sociais e de linguagens. Nem tão imediata quanto a matéria trazida pelos jornais, nem tão reflexiva quanto a sugerida pelos livros" (Id. *Ibid.*).

Segundo Ana Maria Mauad, as revistas ilustradas de princípios do século XX caracterizam-se por ser:

Um veículo que, por meio de uma composição editorial adaptada ao seu próprio tempo e às tendências internacionais, criavam modas e impunham comportamentos, assumindo a estética burguesa como a forma fiel do mundo que representavam.

Janelas que se abriam para o mundo retratado na foto, tais revistas contribuíram, em grande medida, para a generalização do mito da verdade fotográfica, na medida em que, por meio de suas crônicas e notas sociais, impunham valores, normas e criavam realidades, num processo que transformaria a cidade em cenário e as frações da classe dominante, associadas às agências do Estado e às atividades urbanas, tais como setor de serviços, comércio de exportação e capital financeiro, em seus atores principais. Assim, foram importantes instrumentos, desse grupo social, no empenho de naturalizar suas representações pela imposição de uma determinada forma de ver e reproduzir o mundo, sobre todas as outras possíveis.

Consumidas por quem era o seu conteúdo principal, [a burguesia em ascensão] tais revistas auxiliaram também a coesão interna do grupo em ascensão social. Com efeito, veiculavam comportamentos tidos como necessários para se tornar um bom cidadão, atuando como modelos a serem

copiados e exemplos a serem seguidos. (Mauad, 2005 p.152-3)

Cláudia de Oliveira<sup>60</sup> explica que a modernidade propagada por *Fon-Fon!*, *Selecta* e *Para Todos* combinava o entusiasmo pelo “novo” com a melancolia provocada pela perda do passado, sentimentos partilhados pelos intelectuais que colaboravam para essas revistas ilustradas, afinados com o simbolismo europeu de inspiração baudelairiana. Segundo a autora “ser moderno’ não significava um rompimento com o passado, porque o futuro representava para eles um horizonte em transformação, através de uma ação do presente que se firmava nos exemplos do passado” (Id. Ibid.). Isso significa que nessas publicações, o presente só se construía na sua relação com o passado, bem como o nacional em diálogo com o universal. (Oliveira, 2003: 108)

É nessa perspectiva que devemos compreender as contribuições de Gustavo Barroso sobre o passado e as referências ao Museu Histórico Nacional, como um lugar de contato com tempos remotos na cidade do Rio de Janeiro em transformação. Estavam em sintonia com imagens que remetiam a lugares e práticas que não mais existiam na cidade moderna, como as fotografias das “palmeiras do Mangue”, publicadas na *Fon-Fon!*, “representando outra face da modernidade [...] a memória metafórica de um passado da cidade [...] memorabilia - ‘pequenas relíquias da memória pátria’” (Oliveira, Velloso e Lins, 2010, p. 231). Mas também assumiam o papel de divulgar práticas modernas que garantiriam distinção aos leitores do periódico. Seja a visita a museus, conforme costumavam fazer as “civilizadas populações” do Velho Mundo que se tinha como modelo, seja o apoio, geralmente via doações de objetos, para um lugar que buscava preservar vestígios desse passado que estava sendo perdido e que a coleção de fotografias publicadas na *Fon-Fon!* apresentava, gerando “melancolias e recordações, ‘provocando saudades e animando ruínas’” (Idem: 232).

---

<sup>60</sup> Recuperado em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/15/06.html>. Acesso em 30.jan.2018.

#### 4. A revista *Selecta* e a divulgação da história contada no MHN

Segundo Cláudia Oliveira, a narrativa de *Selecta*, assim como a de *Fon-Fon!* e *Para todos...* combinava imagens, como fotografias, desenhos e caricaturas, com textos em forma de crônicas, poemas, cartas e notas, conformando uma “narrativa fragmentada metafórica e irônica que sugere colagem e montagem, na construção de uma visualidade jornalística moderna” (Oliveira, 2003:82). *Selecta*, segundo Sérgio Lamarão, “dava grande atenção ao público feminino – publicação de receitas, novelas, informações sobre a moda em Paris etc. – e compartilhava da superficialidade típica da maioria das revistas da época. Lamarão (2012, p. 133). Acrescentaria aqui o cinema como um dos temas mais abordados nos exemplares pesquisados, dos anos 1929 e 1930. Comparada à sua irmã mais velha, *Fon-Fon!*, teve vida efêmera, circulando entre 1914 e 1930.

A seção “Relíquias Brasileiras” fomentava o que Gustavo Barroso denominou de “Culto da Saudade” (Barroso, 1912). Em tempos de perda e apagamento de referenciais do passado, divulgava a história do Brasil como uma possibilidade de contato com seus vestígios preservados no MHN, onde os leitores poderiam encontrar com o pretérito. Embora, o artigo “Symbolos Imperiaes”, publicado no dia 02 de outubro de 1929, seja o primeiro da seção encontrado nos recortes de Barroso, em exemplar pesquisado na Biblioteca Nacional do dia 25 de setembro do mesmo ano, encontra-se contribuição de sua pena, “A lança de um Herói”. Ao divulgar um objeto que pertenceu ao Marechal Osório e encontrava-se em uma das vitrines do MHN, Barroso parecia não apenas inaugurar a seção “Relíquias Brasileiras”, mas também participar de uma mudança editorial da revista, conforme escrito: “SELECTA, **na nova vida que hoje inicia**, saúda os grandes nomes da cinematographia brasileira que ornamentam esta página de honra”. (*Selecta*, 25/09/1929. Grifo nosso). A referida página é ilustrada com fotos de 17 homens, entre os quais, Francisco Serrador, da Companhia Brasil Cinematographica e Conde Matarazzo, do Programma Matarazzo.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Nesse novo formato, a revista aumenta de tamanho e amplia o leque de assuntos tratados. Há uma seção voltada para crianças, “Jardim de infância” e geralmente, trazia em sua primeira página, uma crônica de autoria feminina,

Ao cotejar exemplares de *Selecta* da Biblioteca Nacional com o que foi reunido na Hemeroteca de Gustavo Barroso, podemos afirmar que a seção Relíquias Brasileiras durou menos de um ano, pois o artigo “El Cristiano”, publicado em 02 de julho de 1930, encerra as aparições da coluna na revista. Vale sublinhar que não havia regularidade da seção no periódico. Ao longo desse período, contamos com 32 contribuições, das quais 24 são encontradas na hemeroteca. Oito números não contam com a coluna, em datas alternadas aleatoriamente. Do total, apenas quatro não se referem ao MHN. O primeiro deles, “Casas Notáveis”, divulga a ação do Governo do Ceará na preservação do patrimônio ao adquirir imóveis antigos e conservá-los. Entre as casas citadas, há aquela onde nasceu José de Alencar, em Mecejana. (Barroso, 19/03/1930). Já o segundo, não tem título, mas sim duas imagens de pedras do sítio arqueológico de “Sete Cidades”, no município de Piracuruca, Piauí. Consiste em uma resposta a uma matéria publicada no mesmo periódico, sobre lugares na Europa, nas Ilhas do Pacífico, na África e no norte da América onde se encontram formações rochosas com silhuetas de seres humanos e animais, esculpidas naturalmente. Seu intento era alertar os leitores para exemplares semelhantes existentes no Brasil, como os sete grupos de rochas lembrando pequenas cidades, no nordeste do país. Desejava, com isso, incentivar a valorização do patrimônio nacional. Os outros dois, “Uma relíquia perdida - a espada de Andresito” (11/06/1930) e “Outra relíquia perdida - o canhão de Tiraparé” não contam com imagens, por tratarem de armas que sumiram após tomadas como troféus aos combatentes derrotados na que ficou conhecida “Guerra de Artigas” (1816-1820).

Cada edição de “Relíquias Brasileiras” ocupa apenas uma página. É encimada pelo cabeçalho que a identifica e geralmente ilustrada com imagens dos objetos ou das salas de exposição do MHN. O texto relaciona os objetos apresentados com a história do Brasil e com seus doadores. Na série identificada, vinte e cinco artigos abordam o período monárquico. Sete são relacionados ao Primeiro Reinado, em

---

acompanhada da fotografia da escritora, ao centro do texto. As principais páginas da revista vinham no miolo em papel couchet, ou seja, de qualidade melhor do que o papel jornal das outras páginas. O cinema ainda ocupava o espaço nobre da revista.

especial às campanhas militares da Independência (1822-1823) e da Cisplatina (1825-1828). Os outros dezoito dedicam-se ao Segundo Reinado, enfatizando as glórias militares, a biografia dos oficiais da Marinha e do Exército e aspectos da personalidade e do governo de D. Pedro II. Em “O exílio do imperador”, Barroso (23/10/1929) demonstra profundo pesar pelo banimento da família imperial após a proclamação da República: “O Museu Histórico Nacional relembra em algumas relíquias a dor dessa separação. Ali se veem reunidos em pequena sala tudo quanto possa bem recordar a viagem triste do Alagoas”. Ao mencionar os objetos expostos na sala, enaltece seu caráter relicário por terem tido contato direto com alguém a ser cultuado (Pomian, 1983: 59), a exemplo “das cadeiras em que o Imperador e a Imperatriz se sentavam nos seus camarotes ou na sala de jantar”. Tais cadeiras, inclusive, estão entre as imagens que ilustram o artigo. Barroso refere-se ainda à primeira bandeira republicana, que tremulou no Vapor onde a Família Imperial seguiu para a Europa, expressando tristeza pela ruptura com um passado considerado louvável, que o objeto representava: “A nova bandeira de sua pátria antiga [...] em que somente as cores lembravam o glorioso pavilhão imperial vencedor em cem batalhas e que cobria de glórias a nação”. O caráter nostálgico com que aborda esse período indica um desejo pelo passado, visto como mais estável e próspero, em meio à crise na cena política republicana. A saudade dos tempos monárquicos no Brasil será eterna companheira de Barroso em seus escritos sobre história.

Na edição do dia 25 de fevereiro de 1930, Gustavo Barroso assina o artigo “Lembranças Maçônicas” com foto do gladio maçônico de d. Pedro I. Comenta a importância da maçonaria no momento da Independência do Brasil e expõe objetos maçônicos da coleção do Museu Histórico Nacional que pertenceram a D. Pedro I, como a faixa bordada a seda e a ouro, o avental de grão-mestre, o malhete de sinais e o espadim. “Este uma peça finíssima. Lâmina de Toledo. Punho de metal dourado e filigranado. Todas essas relíquias foram oferecidas [...] pela benemérita Viscondessa de Cavalcanti” (Barroso, 26 fev. 1930). Além de procurar utilizar os objetos citados como prova de que a atividade maçônica no Brasil do primeiro Reinado não foi pequena, Barroso exalta a ação benemérita da Viscondessa de Cavalcanti como doadora, contribuindo para que o Museu possa preservar objetos que “contam” a história nacional. A referência à doação não apenas era uma

forma de homenagear a Viscondessa, mas sobretudo um meio de incentivar o público leitor a repetir gestos semelhantes, estimulando um *habitus* (Bourdieu, 2011) de relacionamento com o museu como marca de distinção em atendimento a uma “necessidade cultural” (Bourdieu, Darbel, 2003). Já havia a prática de agraciar os doadores com o nome das salas de exposição que abrigavam as coleções doadas (Abreu, 1996). Com o auxílio da imprensa, a homenagem aos patronos ganhava novos espaços sendo conhecida por um público mais amplo do que aquele que visitava o MHN.

Nessa mesma direção, o artigo “As armas de nossos avôs” informa sobre a benemérita ação de Arnaldo Guinle que deveria ser exemplo para os leitores. Nesse caso, não se tratou da doação de objetos para o acervo, mas sim recursos financeiros que foram empregados em melhorias na sala de exposição de armaria.

A sala de armas do Museu Histórico Nacional contém uma riqueza, é um verdadeiro tesouro para a história das guerras que o nosso país sustentou com glória no passado, desde os remotos tempos coloniais. Mobiliada, ladrilhada, forrada e pintada graças a uma generosa doação particular, ela se orna com o nome de um benemérito – o Dr. Arnaldo Guinle. (Barroso, 23 abr. 1930)

Na sala que abrigava as armas dos “nossos avôs” os leitores deveriam se identificar com um passado comum a todos. Não à toa foi usado um tom de aproximação familiar no título do artigo, domesticando a história em uma concepção orgânica de nação que deveria ser compreendida como uma grande família. Finalizando sua descrição sobre a sala, Barroso escreveu: “Enfim, toda a história do armamento no Brasil, permitindo reconstruir épocas brilhantes e sua técnica militar” (idem). E o Museu seria o lugar de reviver essas “épocas brilhantes”.

Há dois artigos não divulgados o acervo do MHN, mas sim objetos que Barroso gostaria que fossem doados para a instituição. São verdadeiras campanhas para o enriquecimento das coleções. Em “Os paramentos do Padre Feijó”, de 26 de março de 1930, ele comenta que o Museu fez todos os esforços para adquirir o acervo citado, sob a guarda da Catedral de Campanha, em Minas Gerais, não obtendo

sucesso. O artigo é ilustrado com foto — da "casula, da estola e manípulos com que o Padre Feijó celebrou a missa na cidade, onde passou a funcionar a Escola Normal Oficial" (Idem) —, doada por Gastão Penalva ao Museu, o mesmo que escreve sobre sua experiência ao contato com os objetos, transcritas por Barroso no artigo.

"Lembranças do Conde de Porto Alegre" é mais um artigo sem imagem. Trata-se da divulgação de uma coleção que Barroso desejava adquirir para o MHN, junto à família do General Manuel Marques de Sousa. Dizia ele tratar-se de "um verdadeiro museu de relíquias históricas que pertenceram a esse herói quase lendário" (Barroso, 25 jun 1930). O artigo era uma forma de compartilhar com os leitores o esforço "da diretoria do museu junto aos poderes competentes para a aquisição dessas preciosidades" (Idem). Seis anos após a publicação do artigo, Barroso alcançou seu objetivo. O Museu Histórico Nacional recebeu a doação dos objetos listados pelas mãos de Zeno Marques de Souza Zielinski, um dos descendentes do Conde de Porto Alegre que também foi militar e dirigiu a Casa da Moeda na década de 1940.<sup>62</sup>

No conjunto de artigos, há um que se refere à participação indígena na História do Brasil e outro dedicado aos negros compreendidos de forma restrita pela chave da escravidão. No primeiro, "Tacape de Tibiriçá" — que veio a ganhar versão ampliada e atualizada na seção "Segredos e Revelações da História do Brasil" da Revista *O Cruzeiro* — Barroso parte de um objeto do acervo do MHN, a arma indígena em tela, para enaltecer a biografia do indígena como um exemplo a ser seguido: "Testemunha e personagem dessas épocas de grandeza moral, o morabixaba foi o laço que uniu no mesmo desejo de progresso moral e material o índio bravo e o aventureiro lusitano sob os braços luminosos da Cruz". (Barroso, 05 mar 1930). Essas palavras revelam um pouco da ideia barroseana de nação que se funda com a "civilização" dos índios, via conversão para o catolicismo. Trata-se de um elogio à colonização como mensagem pedagógica.

Em "lembranças da escravidão", Barroso divulga a sala Antônio Prado Júnior do Museu Histórico Nacional, assim denominada não apenas em homenagem ao então prefeito da cidade do Rio de Janeiro,

---

<sup>62</sup> Conferir Processo de Entrada de Acervo, n. 17/1936. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesquisa=processos>. Acesso em 30 jul. 2018.

Distrito Federal (1926-1930), mas também a seu pai, o Conselheiro Antônio Prado que integrou o Gabinete de João Alfredo, autor do projeto da Lei Áurea, recém falecido em 1929. Embora mantendo o mesmo formato gráfico, a coluna se afasta de um padrão de divulgação da história a partir dos objetos do acervo do MHN, para se aproximar de um guia do visitante em fascículos. Ao colecionar as edições de “Relíquias Brasileiras”, o leitor poderia encadernar e formar um guia de visitação.<sup>63</sup> A imagem dos objetos dá espaço a uma tomada das galerias. O texto deixa de ser uma narrativa de fatos da história do Brasil ou sobre seus personagens, tendo os objetos museológicos como ilustração ou comprovação, para tomar a forma de uma descrição do ambiente com rápidas citações aos objetos ali expostos. No caso específico desse artigo, é perceptível certo incômodo em abordar o tema, pois não condiz com o passado glorioso e civilizado que inundava as páginas da seção e as galerias do museu:

A escravidão foi um fato de tal relevância na vida brasileira que não pode ser esquecido nem apagado. No estudo do nosso passado temos de contar com ele e se sua duração fez com que nos acoimássemos de escravocratas, a culpa não foi propriamente da nação em si, mas das circunstâncias que envolveram o seu nascimento, o seu crescimento e a sua libertação. **Enfim, a mancha foi de todo lavada pela lei de 13 de maio e a ausência de preconceitos de cor e raça fundiu já na mesma comunhão de pensamento e ideal os brasileiros de todos os matizes.** (BARROSO, 28 mai 1930 - grifo meu)

A citação demonstra o quanto Barroso tenta negar as tensões na história. Exime a “nação” de qualquer responsabilidade sobre a escravidão ao culpar as circunstâncias e formula um presente no qual a

---

<sup>63</sup> A produção dos artigos coincide com o trabalho de produção de um Guia dos visitantes para o Museu Histórico Nacional, conforme informação prestada no Relatório de Atividades de 1930: “Também a diretoria do Museu fez um ‘Guia’ para os visitantes, destinado a suprir, temporariamente, a falta do ‘Catálogo Geral’ em elaboração.” (Museu Histórico Nacional, 1930)

“mancha” teria sido apagada a partir da Lei Áurea, que teria fundado uma sociedade igualitária sem “preconceitos de cor”. Na passagem em negrito se percebe o esforço de pacificação social com base na ideia de união das raças em prol de um ideal comum. Apesar do desconforto que o tema provoca, Barroso enfatiza a importância de não se esquecer esse período:

Entretanto, as recordações dos séculos em que o africano e seus descendentes arrotearam o **nosso** território e deram ao **nosso** progresso a força de seus braços, devem ser conservadas para o estudo dos caracteres das personalidades, dos hábitos, dos costumes, das maneiras da vida, em suma nas épocas pretéritas. (Idem – grifos nossos)

Ao comentar sobre a importância da preservação dos vestígios da escravidão para estudo, Barroso impõe uma clara distinção entre nação e povo; história e folclore. Coloca-se como parte da nação quando se refere ao “nosso território” e “nosso progresso”, excluindo “o africano e seus descendentes” que teriam arroteado a terra, contribuindo apenas com a “força de seus braços”. A nação se estudava pela via da História, já os escravizados, “o outro” dessa nação (Guimarães, 1988: 7), por meio do folclore (Bittencourt, 2003: 164). Afinal, eram considerados povos sem história, mas com “hábitos, costumes, maneiras de vida” a serem catalogados, estudados, conhecidos e divulgados, sob o medo da perda dessa “alma da nacionalidade”, diante das transformações sociais impostas em nome modernidade. Processo marcado pela violência (Certeau, 2012) simbólica e física, especialmente sobre aqueles que resistiam ao “projeto civilizador” a exemplo dos descendentes de escravizados. É possível que a sala dedicada às “Lembranças da escravidão” fosse uma parte do que viria a ser o Museu Ergológico esquematizado na década de 1940 (Barroso, 1942).

A Sala Antônio Prado Júnior no Museu Histórico foi destinada às relíquias da escravidão: ídolos africanos, caxambus, cerâmicas [...] São documentos dum longo período de nossa existência, característicos, embora

dolorosos alguns, recordando as fazendas e os senhores feudais do ciclo do açúcar e do ciclo do café, no desenvolvimento de nossa existência econômica. E um pensamento domina esse relicário da escravidão: o de perpetuar o papel que o negro pelo trabalho e pela dor representou na constituição da nacionalidade. (Idem)

Com essas palavras, Barroso acaba encontrando um sentido para a escravidão na justificativa do desenvolvimento econômico dos grandes latifundiários da cana de açúcar e do café. Por meio dos objetos ligados à cultura afro-brasileira e à escravização, todos compreendidos de forma restrita como sendo da “escravidão”, é a memória da aristocracia “à européia” que está sendo valorizada, tal como na referência ao indígena Tibiriçá.

O incômodo demonstrado no tratamento do tema na revista traduz-se, no Museu, em um tímido espaço onde o referido acervo estava exposto. Não se tratava de uma sala propriamente dita, mas do vão de uma escada em uma área de passagem, — como é possível observar na imagem (Figura 1) divulgada no artigo — que anos depois será apresentado como “Sala Luiz Gama”, no *Guia do viajante Rio de Janeiro e arredores* (1939)<sup>64</sup>. Ali, estava exposto um retrato do abolicionista que integrava a coleção JJ Raposo, comprada pelo MHN em 1923. O primeiro catálogo de exposição do MHN (Barroso, 1924) informa a presença da imagem de Gama na sala “Abolição e exílio”. Por essas mudanças de espaços e nomenclaturas é possível perceber as disputas de memória que ocorriam na produção do passado no MHN. Ora está em jogo exaltar a monarquia pelo seu “bondoso ato de abolir a escravidão”, ora os louros ficam com um político do presente e a seu pai, indiretamente, ora a homenagem é prestada a um negro letrado abolicionista, filho de escravizada liberta.

---

<sup>64</sup> Em trabalho sobre a representação do Museu Histórico Nacional no *Guia do viajante Rio de Janeiro e arredores*, apresentado por mim no XXVII Simpósio Nacional de História da ANPUH, realizado em 2013 em Natal – RN, inferimos que o texto do Guia foi produzido no Museu, pois caracteriza-se por ser um texto institucional. (Ver Magalhães, 2013).



Figura 2: Fotografia da “Sala Antônio Prado Júnior” que ilustra o artigo “Lembranças da escravidão”



## 5. Algumas considerações

A coluna “Relíquias Brasileiras” circulou durante um período marcado por uma crise econômica e política no cenário republicano, muito sentida pelo Museu Histórico Nacional que sofreu com falta de recursos e com ataques à sua existência. O relatório institucional das atividades de 1922 (Museu Histórico Nacional, 1923) relata que logo no início da administração do Presidente Arthur Bernardes, chegou ao Congresso Nacional uma proposta, elaborada pelo deputado Francisco de Sá Filho. Sob a justificativa de enxugar os gastos públicos, estava em jogo a supressão de repartições públicas inauguradas depois de 10 de agosto de 1922. A proposta não foi aprovada, e Barroso interpretou-a como uma tentativa de fechamento do Museu, cuja criação não obteve boa aceitação de alguns setores da sociedade, os quais o consideravam “mero pretexto para empregos”. O próprio deputado partilhava da

idéia de que o MHN era uma “onerosa criação do governo Epitácio Pessoa”.

Nessa perspectiva é possível interpretar as colaborações de Barroso para a revista *Selecta* como um meio de conquistar o apoio dos leitores para a instituição, ao divulgar a história do Brasil situando-a no MHN com seu acervo. A coluna acabou por se constituir em um espaço de publicidade do MHN, onde se vendia uma efetiva possibilidade de visualização do passado, como se fosse possível vivê-lo ao contato com seus vestígios, bem nos moldes dos museus franceses oitocentistas analisados por Manoel Luiz Salgado Guimarães:

Os objetos, dispostos segundo um princípio historicista, assegurariam ao visitante a certeza do passado, possibilitando assim uma visibilidade do invisível e, sobretudo, a certeza de sua realidade passada. [...] A imagem [...] deveria não apenas ensinar, parecendo agregar o poder de ressuscitar o passado [...] Tornar os homens do passado novamente presentes ao olhar dos contemporâneos do século XIX era organizá-los segundo uma nova visibilidade: aquela que os transformava em grandes homens a serem lembrados no movimento de produção de uma identidade nacional francesa. Ressuscitados pela lembrança, tornam-se os elos de uma cadeia que articula os homens do presente e do passado numa associação pela história, necessária à produção de uma identidade específica. (Guimarães, 2007, p. 26).

Nessa perspectiva, os leitores deveriam ter o seu interesse despertado para frequentar a instituição, não apenas com o objetivo de conhecer os testemunhos da história sobre os quais falavam os artigos, mas também imbuídos da missão de contribuir de alguma forma para a produção dessa narrativa, caso se interessassem também por algum tipo de distinção. Contava-se com poucos museus no Brasil, sendo o MHN o único museu de história na cidade do Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Logo, esperava-se que, da mesma forma que se visitava e valorizava museus em viagens ao exterior, se passasse a frequentar o MHN como demonstração de orgulho patriótico. E assim, Barroso intentava fazer com que seus leitores se tornassem visitantes,

doadores ou patrocinadores, contribuindo para a consolidação da instituição que dirigia e, ao mesmo tempo, possibilitando a criação de uma rede de sociabilidade que para além de garantir a legitimidade desse projeto de produção do passado, rendia a Barroso capital simbólico para além dos muros do conhecido “complexo militar do Calabouço”. As relações de troca formaram um dos principais pilares da interação do MHN com seus doadores. Esse aspecto foi muito bem contemplado em estudo de Regina Abreu em *A fabricação do imortal* ao valer-se das reflexões de Marcel Mauss sobre a dádiva, para analisar a doação da Coleção Miguel Calmon pela viúva do político, Alice Calmon (Abreu, 1996).

Ao conciliar seu ofício de jornalista com sua farta produção literária e seu cargo de diretor do MHN, Barroso agregava atributos que lhe conferiam *autoridade de especialista* (V. BEZERRA, 2014) para defender e propagar seu projeto de construção do passado e, a partir dele, o de identidade nacional. Dessa maneira, atuava como um intelectual mediador (Gomes e Hansen, 2016) divulgando aspectos da história nacional junto a um público não especializado, abrangente e heterogêneo, como o que consumia revistas ilustradas como *Selecta*. Com esse investimento, os leitores deveriam se sentir atraídos para o MHN de modo a saciar a curiosidade e a vontade de experiência com tempos remotos não mais possível no cotidiano, “vendido” nas páginas do periódico de grande circulação.

A análise da contribuição de Barroso à revista *Selecta*, assinando a coluna “Relíquias brasileiras” nos possibilita conhecer a prática museológica vigente no MHN, o que acabou sendo caracterizada na historiografia como uma “marca barroseana”. Conhecemos as escolhas e os processos de musealização dos objetos, o passado produzido e organizado nas salas de exposição correspondendo a um projeto de identidade nacional. Percebemos as estratégias para a projeção institucional com base na divulgação da instituição junto a um público amplo, bem como as táticas para lidar com os obstáculos políticos e econômicos para o desenvolvimento da instituição.

Partindo-se da premissa de que grande parte das fontes impressas aqui analisadas foram coletadas e organizadas por Barroso em sua hemeroteca, constatamos o quanto esse intelectual cearense acabou por atrelar a instituição ao seu perfil pessoal, articulando sua

trajetória à do Museu que dirigiu por mais de 30 anos. Contribuiu, dessa forma, não apenas para uma projeção da instituição, mas buscava o fortalecimento de seu papel como diretor e “intelectual mediador”, o que deveria lhe render reconhecimento como autoridade para falar sobre o passado nacional. Passado deveria provocar orgulho nos leitores e servir de exemplo, um refúgio para se viver numa República em crise.

## Fontes

BARROSO, Gustavo (1925). Amor e política: D. Pedro I e a Marquesa de Santos. **Fon-Fon!**, 11 abr. 1925. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 14. Biblioteca do MHN.

BARROSO, Gustavo (1948). Amor e política: as três fases da vida amorosa do imperador d. Pedro I documentadas em três preciosas relíquias. **O Cruzeiro**, 13 nov. 1948. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 60 (vol. 1). Biblioteca do MHN.

BARROSO, Gustavo (1950). D. Pedro I e a Marquesa de Santos. A Pompadour do Primeiro Reinado – A paixão imperial dita uma carta de amor e política – Uma sátira em verso do mesmo autor. **O Cruzeiro** 23 set. 1950. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 60 (vol. 2). Biblioteca do MHN.

BARROSO, Gustavo (1912). Culto da saudade. **Jornal do Comércio**, 22 dez 1912. Republicado nos Anais do Museu Histórico Nacional, v. 29, p. 32-34, 1997.

BARROSO, Gustavo (1929). Symbolos Imperiaes. **Selecta**, 02 dez. 1929. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 18. Biblioteca do MHN.

BARROSO, Gustavo (1930). Casas Notáveis. **Selecta**, 19 mar. 1930. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 19. Biblioteca do MHN.

BARROSO, Gustavo. O exílio do Imperador. **Selecta**, s/d. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 18. Biblioteca do MHN.

BARROSO, Gustavo (1930). Lembranças Maçônicas. **Selecta**, 26 fev. 1930. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 19. Biblioteca do MHN.

BARROSO, Gustavo (1930). Os paramentos do Padre Feijó. **Selecta**, 25 jun. 1930. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 19. Biblioteca do MHN.

BARROSO, Gustavo (1930). O Tacape de Tibyriçá. **Selecta**, 05 mar. 1930. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 19. Biblioteca do MHN.

BARROSO, Gustavo (1930). Lembranças da escravidão. **Selecta**, 28 mai. 1930. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 19. Biblioteca do MHN.

BARROSO, Gustavo (1924). Catálogo geral. 1ª seção: archeologia e história. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1924.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (1923). Relatório das atividades do Museu Histórico Nacional, emitido para o Ministro da Justiça e Negócios Interiores, 1923. Museu Histórico Nacional, Núcleo de Gestão de Documentos. Catálogo Geral, AS/DG.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (1930). Relatório das atividades do Museu Histórico Nacional, emitido para o Ministro da Justiça e Negócios Interiores, 1930. Museu Histórico Nacional, Núcleo de Gestão de Documentos. Catálogo Geral, AS/DG.

## **Bibliografia**

ABREU, Regina (1996). **A fabricação do imortal: memória, história e estratégia de consagração no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco/Lapa.

ARTIÈRES, Philippe (2013). Arquivar a própria vida. In: TRAVANCAS, I. ROUCHOU, J & HEYMANN, L. (Org.) (2013). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiência de pesquisa**. Rio de Janeiro: Editora FGV.

BARROSO, Gustavo (1942). Museu ergológico brasileiro. **Anais do Museu Histórico Nacional** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/Museu Histórico Nacional, v. 3, p. 433-448.

BEZERRA, Rafael Zamorano (2014). **A Invenção das relíquias. Dispositivos de autoridade na musealização do acervo do Museu Histórico Nacional**. 2014. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 185.

BOURDIEU, Pierre (2011). **A Distinção: crítica social do julgamento**. 2ed. Porto Alegre: Zouk.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain (2003). **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk.

CERTEAU, Michel de (2012). A beleza do morto. In: CERTEAU, Michel de (2012). **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, p. 55-85.

FRAIZ, Priscila (1998). A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/237.pdf>. Acesso em 22 out. 2007.

GIRÃO, Rimundo (1987/1988). “Minha saudade de Gustavo Barroso”. In: **Revista da Academia Cearense de Letras**. N. 47.

GOMES, Angela de Castro & HANSEN, Patrícia Santos (2016). **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

GRAZZIOTIN, Francine (2007). **Imprensa: considerações para seu uso como fonte histórica**. Disponível em [www.semima.clio.pro.br/4-1-2006/Francine%20Grazziotin.pdf](http://www.semima.clio.pro.br/4-1-2006/Francine%20Grazziotin.pdf). Último acesso em 15 ago. 2007.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (1988). Nação e Civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Revista Estudos Históricos**, n. 1, p. 5-27.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (2007). Vendo o passado: representação e escrita da história. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 11-30.

LEJEUNE, Philippe (2008). **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG.

MAGALHÃES, Aline Montenegro (2012). Gustavo Barroso e o colecionamento de si. In: Livro do Seminário Internacional **Coleções e Colecionadores**. Rio de Janeiro, p.60-68.

MAGALHÃES, Aline Montenegro (2013). Um roteiro a percorrer. O Museu Histórico Nacional no Guia turístico Rio de Janeiro e arredores. **Anais Eletrônicos do XXVII Simpósio Nacional de História**. Natal: UFRN. Disponível em: [http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1517948154\\_A\\_RQUIVO\\_ANPUH2013.pdf](http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1517948154_A_RQUIVO_ANPUH2013.pdf). Acesso em 06 fev 2018.

MAGALHÃES, Aline Montenegro & BOJUNGA, Cláudia Barroso Roquette-Pinto (2014). Segredos da História do Brasil revelados por Gustavo Barroso na Revista O Cruzeiro (1948-1960). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 54, p. 345-364.

MAUAD, Ana Maria (2005). Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 133-174,.

NAVA, Pedro (1972). **Baú de ossos. Memórias**. Rio de Janeiro: Sabiá.

OLIVEIRA, Cláudia de (2010). VELLOSO, Mônica Pimenta. LINS, Vera. **O moderno em revistas. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond.

NAVA, Pedro (2003). A arqueologia da modernidade: fotografia, cidade e indivíduo em Fon-Fon!, Selecta e Para Todos..., 1907-1930. Rio de Janeiro, UFRJ, Tese de doutorado em História Social.

POMIAN, Krzysztof (1983). Coleção. In: ROMANO, Rugiero (org.). **Enciclopédia Einaudi**, (vol. 1 – Memória/história), Lisboa: Casa da Moeda/ Imprensa Nacional.

WEINRICH, Harald (2001). **Lete. Arte e crítica do esquecimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

**ISBN 978-989-8797-35-3**

